Souvente fois j'ai frappé à la porte de chez moi, non pas à la porte de ma maison dont j'ai la clef mais à la porte de la prison que j'habite Oh oui.

Pierre Albert Birot

… et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. Baudelaire Salon de 1946.

Je connais plusieurs personnes qui ont le droit de dire : « Odi profanum vulgus » ; mais laquelle peut ajouter victorieusement : « Et arceo ? ». La poignée de main trop fréquente avilit le caractère. Si jamais homme eut une tour d'ivoire bien défendue par les barreaux et les serrures, ce fut Eugène Delacroix. Qui a plus aimé sa tour d'ivoire, c'est-à-dire le secret ? Il l'eut volontiers armée de canons et transportée dans une forêt ou sur un roc inaccessible. Qui a plus aimé le home, sanctuaire et tanière ? Comme d'autres cherchent le secret pour débauche, il cherche le secret pour l'inspiration, et s'y livrait à de véritables ribotes de travail. « The one prudence in life is concentration, the one evil is dissipation" dit le philosophe américain que nous avons déjà cité.

Charles Baudelaire, L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix

Degas vit comme un petit notaire et n'aime pas les femmes, sachant que s'il les aimait et les baisait beaucoup, cérébralement malade, il deviendrait inepte en peinture. La peinture de Degas est virile et impersonnelle justement parce qu'il a accepté de n'être personnellement qu'un petit notaire ayant horreur de faire la noce. Il regarde les animaux humains plus forts que lui, bander et baiser, et il peint bien, justement parce qu'il n'a pas tant que ça la prétention de bander.

Lettre de Van Gogh à Emile Bernard, juillet- août 1888

Moi, Khnopff – Scènes de la vie décadente

Certains soirs, une grave question m'agite ; un moment, puis je m'endors. La question pourrait se formuler de la manière suivante : Le XIXe siècle s'est-il refermé ? C'est un ressassement que je parle puisque la question proférée dans ces termes, est suspensive de sa propre réponse ; aussi, par coups de force minuscules, par coups de force répétés, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, j'en arrive, pour quelques minutes au moins ou quelques jours, à croire que j'ai décidé de la pertinence de la réponse. Mais, soyez sans crainte, à la première occasion d'insomnie, je reprends la question sur de nouvelles bases.

Dire que le XIXe siècle s'est refermé, même si la question reste sans réponse un siècle plus tard – preuve qu'il est délicat de prétendre régler toute question qui engage l'origine, l'héritage et la dette-, dire que le XIXe siècle s'est refermé, c'est, malgré l'insanité de la question, rendre active une métaphore dont on admettra qu'elle véhicule une charge de vraisemblance relativement à l'objet qu'elle déplace : métaphore de l'enfermement, métaphore contagieuse qui attire à elle, celles de la chambre, de l'intérieur, de la cave et du caveau, de la photographie, de l'intériorité, du cerveau, du livre, de l'atelier… Chacun voit bien comment on pourrait continuer. Le XIXe siècle serait celui des vies encloses, pour reprendre le titre d'un recueil de vers qu'en son temps Georges Rodenbach, fit paraître.

Dire que le XIXe siècle s'est refermé, c'est mesurer aussitôt ce tour de passe-passe linguistique par lequel certains ont voulu s'assurer que l'essentiel de ce siècle là – le XIXe- était derrière eux. On pourrait, il le faudrait sans doute, suivre le fil que le XXe siècle naissant dévide et qu'il n'en finit plus de filer : le fil du dehors, de l'ouverture, du grand air, de la santé, de la sauvagerie tonique. Mais surpris, certains s'étonnent que les Demoiselles d'Avignon, tableau culte du renouvellement et de la rupture ne

fasse que nous ramène dans ces chambres closes où l'artiste cherchait l'inspiration, je veux dire : les bordels.

Commençons donc ce travail par un premier bilan, plus prospectif que conclusif un bon décadent se juge à ses chambres, entendez qu'il n'existe pas parfaitement sans l'intérieur, lieu et condition de ses pratiques, j'ajouterai sans l'intériorité, l'intériorisation comme temps et durée de ses pratiques.

Sommes-nous encore loin de Khnopff me demanderez-vous ? A coup sûr très proches puisque toute porte prise en direction du XIXe siècle nous conduit dans une chambre. Prenons donc par Verhaeren qui ouvre, pour ainsi dire, l'étude qu'il consacra a Khnopff, en 1886, dans la revue L'Art Moderne : « La vie de Khnopff est une claustration perpétuelle ». Pour l'occasion, Verhaeren énonce la vérité de Khnopff et il est indifférent de penser que cette vérité serait plus biographique que picturale puisqu'il nous reviendra de montrer que l'enfermement dénomine le biographique et le pictural. Et la vérité de Khnopff, pour être dite, exige la représentation d'un enfermement auquel le terme de claustration ajoute l'encens d'une connotation religieuse. On peut y entendre que Khnopff travaille par vocation, qu'il se consacre à l'art comme d'autres à Dieu – ce qui ne serait pas faux- mais il faudrait ajouter qu'un cloître s'instaure d'un partage on ne peut plus catégorique : les hommes ont le leur, bouclé à double tour ; les femmes, ailleurs. Qu'a pressenti Verhaeren ? Sinon ceci qu'entre lui, Khnopff et elles, il n'y a pas l'ombre d'un rapport, que là où il se tient, enfermé et fermé sur lui-même, les femmes, de chair et d'os mais plus de chair, ont été barrées. La claustration est un dispositif e séparation des sexes, une disposition à la chasteté. Avions nous trop prêté à Verhaeren ? A coup sûr non, puisque quelques lignes après avoir évoqué la claustration de Khnopff, Verhaeren ajoute : « Les dames doivent le trouver quelconque ». Les dames doivent le trouver quelconque sans doute parce que Khnopff, par précaution, par provision de chasteté promène avec lui, sur lui, les stigmates répulsifs de la claustration. Dehors, il a, malgré tout, l'air de ce qu'il est dedans. Autant dire qu'il est lui-même la limite qui le sépare de l'extérieur. Khnopff est son propre intérieur, sa propre limite, sa propre chambre, sa propre défense. Pourtant, à cet endroit, le bât blesse car lorsque quelques années plus tard, Khnopff est amené à recopier l'article de Verhaeren, il omet soigneusement la phrase citée précédemment. Il n'est jamais si bien lui-même que lorsqu'on élude la question féminine, je veux dire qu'éludée, ici, la question de la féminité comme présence, pourra être jouée là-bas, sur l'autre scène, celle de la représentation, dans l'intérieur du cloître, sur les toiles. Quant aux bricolages biographiques auxquels Khnopff se livre, ils nous indiquent assez le caractère problématique de ce qui constitue une claustration. La claustration est une instance de refoulement, mais une instance active, programmatique. Dire que le décadent marche à la claustration, c'est dire qu'il marche au refoulement. Comprenez qu'il serait criminel de la priver de ce qui le mobilise et l'anime. Il le sait.

Si la claustration khnopffienne évacue la femme réelle ou la femme comme figure du réel, elle laisse revenir, appelle de tous ses vœux une femme imaginaire, une femme d'image ou des images de femmes que l'artiste travaille de ses fantasmes. Dans la chambre du décadent, il y a lui, la conjuration de la femme et des images. Des images qui hantent la chambre, lui et la conjuration.

Notre travail se présentera comme une succession de scènes. Pourquoi des scènes ? Sans doute parce que l'existence décadente n'est elle-même qu'une succession – plus ou moins filée- de scènes minuscules qu'une syntaxe bien improbable s'essaie à harmoniser, réunir, textualiser en somme. La décadence serait plus un vocabulaire, un lexique qu'une syntaxe. Merveille procurée par ces errements : le sens n'y peut valoir que comme fiction plus ou moins habilement accordée à l'air du temps. Notre effort, malgré tout en ces temps de crise, aura été de découper dans l'encyclopédie khnopffienne des segments biographiques, des séquences picturales qui n'étaient, on l'espère, ni pré-découpées ni pré-emballées.

F.K. ne faisait qu'entrer dans l'art, je laisse ouverte cette étude et ne veux la fermer par aucune clef de phrase concluante.

RECTRACTION : terme dont j'emprunterai la définition, à des fins ludiques, au Robert. Voici : « Acte par lequel certains animaux, certains organes, en présence de situations ou d'excitations déterminées, se contractent et se déforment de façon à occuper le moins de place possible.

Si Khnopff était un animal, il faudrait chercher à le représenter, pseudopodique, tel un protozoaire voire un amibe ; en tous les cas, un animal unicellulaire qui serait à lui-même sa propre chambre, son propre intérieur, ne parvenant à s'assimiler quoi que ce soit d'extérieur que part l'opération de la phagocytose, que par l'absorption dans le cercle étroit de ses propriétés. « On n'a que soi » aime à répéter Khnopff et non seulement à le répéter mais aussi à graver la formule autour de la cage de verre qui, dans sa maison d'Ixelles, protège une branche de corail. ? N'avoir que soi peut être considéré, à la date, comme un avatar du schopenhauerisme, une reformulation mi-cliché mi-artiste de la philosophie pessimiste du métaphysicien allemand. Mais ce n'est guère pour cette raison- de toutes façons, la sécularisation de la philosophie de Schopenhauer est venue, toute naturellement s'inscrire dans un horizon d'attente sociologique – que nous mentionnons la formule. Mais bien plutôt pour y lire la loi de l'intégration telle qu'elle se joue dans les parages de l'idiome khnopffien, de la signature de Khnopff. Car si on peut décliner à loisir la pente « négative » de la formule (« On n'a que soit, on est peu de choses…. »), il est beaucoup plus intéressant de surprendre ce qu'a d'actif cette formule et de mesurer comment et combien l'avoir ne peut s'augmenter que d'une digestion de l'autre et du monde, par appropriation continue, par appropriation contiguë. L'être n'est que ce qu'il a parce que ce qu'il a n'est que lui. Tautologie certes, tautologie narcissique, mortifère sûrement. Conservons simplement à cette tautologie le nom que lui donne Khnopff : cercle. L'être khnopffien est un cercle, le monde, pour lui, se réduit à ce cercle, le sien. Étonnez, après cela, que le cercle puisse sinon servir de signature – sauf à y chercher quelque lointaine parenté avec le cercle de Giotto- du moins être utilisé comme marque. Khnopff, en somme, se reconnaîtrait à ce cercle qui ne cesse d'apparaître, çà et là, dans les toiles ou hors des toiles. Simplement, recensons-en quelques-uns :

D'abord, le cercle protecteur dans lequel il inscrit sa signature, son monogramme suggérant, à coup sûr, que pour signer complètement, il a besoin de ses initiales et de ce supplément dont on hésite à dire qu'il serait un supplément de lisibilité plutôt qu'un supplément de visibilité ; Khnopff ajoute-t-il une figure -celle d'un cercle- à ses initiales auquel cas il faudrait lire le monogramme comme « Fernand Khnopff » n'est bien là que dans un cercle ou bien ajoute-t-il un lettre – ce serait le o- transformant la seule voyelle de son nom en contenant, extrayant de l'intérieur singulièrement consonantique de son nom ce qui sera l'enveloppe ce qui sera l'enveloppe externe de ses initiales. Il ne nous appartient pas, surtout à cet endroit de notre travail de décider entre lisible et visible ; il est certainement plus efficace de laisser à cette inscription le double statut, équivoque, forcément de visible et de lisible et remarquer comment, immédiatement, l'art khnopffien – je veux dire tout ce qui touche à Khnopff- se présente à nous sous la forme d'un texte, ou plus exactement que tout ce que Khnopff donne ne peut l'être que sous la forme d'un texte, mais d'un texte avec sa retenue. L'art de Khnopff est un texte plus sa retenue même. Et sa retenue, très précisément, est toujours ajoutée, sous une forme ou sous une autre, -visibilité ou lisibilité- par un élément ou le statut, dès lors, est de retenir dans une latence de la signification littérale de l'image. Et si l'art décadent, symboliste culmine dans l'arabesque, c'est autant pour des raisons décoratives que parce que l'arabesque peut repasser en elle-même, parce que l'arabesque peut fournir une sorte de modèle théorico-artistique à l'intrication de l'intérieur et de l'extérieur. Et puisque j'en étais à la signature khnopffienne, comment ne pas remarquer qu'elle migre de la toile, de l'œuvre, de l'intérieur de l'œuvre pour aller- véritable exergue autonome- s'installer dans la clôture même de la maison de Khnopff située à Ixelles, venant la marquer de sa souscription, venant littéralement la border, inscrivant, du coup, le propriétaire dans l'intériorité de son œuvre. Ce n'est qu'un des dispositifs existants.

Et pour continuer dans ce passage en revue partiel du cercle khnopffien, remarquons avec quelle régularité il inscrit en un format circulaire les visages de ses femmes, observons encore, reprises des peintures des Vanités du grand siècle, ces bulles légères, molécules de solitude et de silence qu'on trouve dans le pastel « Tête de femme » mais aussi dans la photographie rehaussée intitulée le Silence. Si la reproduction le permet, il est possible de distinguer, enchâssée dans la bulle le portrait même de la

femme du tableau « I lock the door upon myself » comme si Khnopff tenait, par un tour d'écrou supplémentaire, à nous faire voir que ses images ne s'élèvent à l'art que d'avoir été encerclées.

Et encore les miroirs circulaires cerclés de métal (Le reflet bleu, mon cœur pleure d'autrefois), les yeux des tissus, les disques d'or ou d'agent accrochés aux murs (Portrait de la sœur, Marguerite, Portrait de Mlle Monom), les pupilles, les yeux, les boucliers, les médailles, le disque de la Sibylle, les arches des ponts et leurs reflets, les lucarnes, les ocelles de paon, les aréoles des seins, les gemmes et les bijoux, l'auréole de la Reine de Saba, la décoration des pavements de sa maison d'Ixelles… la liste, bien évidemment ne peut se clore puisque le cercle, sans qu'on pense immédiatement à le voir, permet néanmoins de comprendre la relation spéculaire, la relation duelle en miroir, le narcissisme, l'autobiographie, en un mot tous les dispositifs de la reélection et ceux de la duplicité.

Mais revenons encore – comment faire autrement devant une pareille œuvre- au cercle mais cette fois, du point de vue de l'iconographie. Il semble entendu que la grande affaire picturale de Khnopff ait été la représentation de la femme, affaire picturale et biographique. Oui, Khnopff n'a eu de cesse, jusqu'aux derniers dessins, de donner figure à la femme, de faire réapparaître sur la toile ou le papier blanc ses formes et ses contours. Mais le format, je veux dire la surface, par lui, à elles, concédée est pour le moins congrue, pour le moins mesurée et chichement. C'est toujours une question de centimètres carrées. La représentation de la femme a été la grande affaire de Khnopff, il faut aussitôt corriger cette affirmation : Khnopff n'aura eu de cesse de réduire l'affaire picturale de la femme aux plus petites dimensions possibles, plus exactement, aux plus grandes des petites dimensions possibles : celle qui, malgré l'opération généralisée de soustraction permettent néanmoins de poser dans des conditions drastiques et en elles seules, la question de la représentation féminine. Cette soustraction, par laquelle la femme selon Khnopff ne se laisse voir, regarder et représenter que diminuée, c'est-à-dire tout à la fois morcelée et effacée, n'est, en dépit de son caractère violemment contraignant, que la seule façon de recouvrer quelque chose de l'image féminine. Recouvrir pour recouvrer, tel serait programme, pictural et biographique – de Khnopff. La femme n'est retenue, tenue de paraître que grâce à l'opération qui, lui offrant un site, une place pour advenir à l'image, la diminue dans le même temps… La femme de Khnopff n'est représentable que diminuée que rapportée aux dimensions restrictives, restreignantes d'un cadre. Électivement, la femme ne pourrait bien venir à être représentée que d'être encadrée. Mais elle perd le corps à proportion qu'elle gagne à être figurée, le corps et bien souvent, une partie du visage, toujours la même, le haut du crâne et sa chevelure. Le cadre chez Khnopff exerce une violence mais dont on a toujours beaucoup de peine à évaluer la force car elle s'exerce toujours sur les bords, aux lisières, aux seuils, aux limites et jamais au centre, en pleine lumière. Il faut pourtant affirmer l'extraordinaire effet de censure que procure le cadre : il n'épargne que le montrable – le visage – qui n'est jamais qu'un morceau, une section, un reste et si, comme il arrive parfois chez Khnopff, que la figure féminine entre toute, dans le cadre, on voit alors le vêtement relayer l'effet effaçant du cadre, son effet soustracteur jamais exempt de raideur. Combien de fois est-ce une armure qui tient lieu de vêtement, et, quant au vêtement, il paraît parfois, comme dans le cas du portrait Marguerite Khnopff ou du dessin Arum Lily, présager les mannequins de Chirico postiche d'un corps ou vêtement de poupée cousu à gros points autour d'un vide qu'on a bourré de son. Comment, dès lors qu'on a admis la dimension orthopédique du cadre, dès lors que l'on pense ce cadre comme déni du corps féminin comme instance de dénégation du corps féminin, ne pas penser à ces portraits que les uns et les autres tracent de Khnopff. Écoutons Verhaeren : « Aussi fais-je l'éloge de Fernand Khnopff en le qualifiant tel, lui, le serré, le froid, le fermé, le britannique…. (et quelques lignes plus loin). Attitude raide, tenue correcte, très simple. Horreur de tout débraillé. Clergyman en train de devenir dandy. ». La raideur du cadre aurait donc pour fonction première de retenir non les corps eux-mêmes -ceux-là, le cadre les nie- que la contagion dont ils pourraient être responsables. Contagion au sens strict et pour s'en convaincre aller furtivement jeter un œil chez Rops qui dit que les corps sont faits pour se toucher, que ce contact que chacun, très démocratiquement porter un nom : l'épidémie. L'épidémie, à la lettre, ce qui est sur le peuple. Épidémie du tact, de la connivence sexuelle. D'où ces images : Pornokrates ou la cochonnerie gouvernant el monde ; l'appel aux masses ou la bourgeoisie. La décadence, c'est aussi cela : une politique de l'isolement.

Thèse du portrait : Les parenthèses de l'autoportrait

Commençons par repérer quelques jalons en cherchant dans les carnets quelques croquis, quelques dessins où l'artiste s'essaie, s'esquisse, établissant une relation incertaine à soi, entrant dans la série infinie de la re-figuration et de la défiguration comme le montre Pascal Bonnafoux dans son libre consacré à l'autoportrait et publié il y a deux ou trois ans chez Skira. Khnopff tente aussi de se chercher et de se trouver, voire de se perdre dans les images de lui-même. Il y a bien les photographies mais elles sont le fait de l'œil de l'autre et Khnopff, manifestement, y voit l'occasion d'un cérémonial sur lequel peut être nous reviendrons plus tard.

Donc, les images qu'il fait de lui, il faut les chercher dans les carnets. Un carnet se referme aisément, se protège lui-même du regard de l'autre. Pourtant Fernand Khnopff amène à l'image, successivement tous les membres de sa famille : son père, sa mère et surtout sa sœur. Ses autoportraits, il les conserve par devers-lui : images essentiellement intimes, intimistes, comme manquant de la force nécessaire à l'exposition, à l'exhibition.

Feuilletons quelques pages de ces carnets :

- 1881. Année de la première exposition. Dans la gauche d'un tout petit rectangle, une tête dont le regard se perd, hors-cadre, vers sa gauche, est finement hachurée, modelée par des densités différentes de hachures. C'est une tête « noble » qui, à défaut d'imposer la présence de son regard, pose et la pose se remémore d'autres poses, enfouies, anciennes, échappées d'autres toiles, comme un écho ; Vélasquez, Van Dyck…

- 1882 : Des commandes déjà ; d'autres expositions ; des critiques favorables. Dans un petit rectangle, lui-même morcelé, découpé par le tracé très nerveux d'un cadre inachevé, apparaît un visage. Visage que l'opposition des blancs et des noirs dramatise. Visage-express attrapé plutôt que posé sur le papier, saisi à la hâte comme si d'un même événement on pouvait conclure à une apparition ou à une disparition. Visage menacé par un cadre qui a déjà sanctionné le bas du menton et par l'enveloppement d'une nuée sombre, d'un brouillard opacifiant aux effets effaceurs. Si le dessin de 1881 objectivait le visage, dans une pose négligée, le dessin hâtif de 1882 énonce, au travers de ce regard fixe qui immobilise son auteur dans une relation de réflexivité totale, la violence exorbitante qu'une image est à même d'exercer. Notons encore la minutie -relative- qui préside au partage capillaire ; mèches sur le front, comme une rime picturale à l'esquisse circulaire dont s'orne ou s'incomplète le cadre du miroir.

- 1884 : La Sphinge exposée à la Triennale de Bruxelles fait grand bruit. Point d'attraction de l'exposition, elle est reléguée « dans le dernier caveau du rez-de-chaussée parce qu'elle est nue, cette femme » (citation de la revue L'Art Moderne). Encore une fois décentré, encore une fois comme sais in extremis, attrapé dans le miroir, pris sur le vif et selon l'exercice d'une identique violence car, si l'on retrouve, pour la troisième fois le cheveu, les bouches ; si l'on retrouve la même technique -à l'accomplissement près- de densification ou au contraire de raréfaction de la hachure ; si l'on retrouve le même pli serré des lèvres ; si l'on remarque, en plus la redingote et le col serré supplémentaire (à la date la mise et l'investiture dandy sont des éléments de définition du sujet Khnopff), on ne peut que s'arrêter sur la mutilation dont le côté droit du visage est l'objet. Le blanc du papier a conservé, a avalé plutôt l'œil dont on ne perçoit plus, en somme, que l'effacement. Par un effet curieusement compensateur, l'œil droit semble avoir absorbé en lui l'énergie de l'œil gauche, absenté, révoqué, annulé. Un œil, seul, fixe. L'œil en darderait bien que privé de lui-même. On dira donc que pour advenir, l'image de soi se prive en partie d'elle-même. L'œil défait, le défaut de l'œil, selon un calcul inconscient, reverse son manque sur l'autre œil, singulièrement érotisé désormais et surtout, par ce jeu de qui-perd-gagne, devenu perçant, pointu, acéré. Si la vision y perd en stéréotypie, si elle y perd l'épaisseur des choses, donc, une certaine profondeur – mais du point de vue décadent, on serait tenté de dire que cette profondeur est une fausse profondeur – elle y gagne sur d'autres plans : en perspicacité, ce savoir relatif au caractère foncièrement plat de l'image : le grand art de Khnopff étant de ménager une nouvelle profondeur à cette platitude. Que le regard de Khnopff ait été depuis toujours marqué de cette

dureté, Verhaeren le signale qui l'évoque « métallique, aigu » et, en écho, relevons les reproches fréquents touchant précisément le faire khnopffien lorsqu'il concerne les tableaux peints à l'huile. Ainsi, Verlant, critique belge, stigmatise un portrait féminin qui semble – citation « découpé à l'emporte-pièce et traité comme une miniature » et une autre fois, il se plaint de la manière de Khnopff d'une « excessive sécheresse ». Même l'ami de toujours, Verhaeren doit défendre Khnopff contre ceux qui trouvent le tableau « Une crise » raté. Voici : « Elle – la tête représentée- n'est en rien découpée ni dure ». 1881, 1882, 1884 : trois ponctuations ; l'autoportrait, en trois exemples, se fait et se défait comme si en s'approchant d'un centre improbable de perfection, il devait en même temps s'évanouir, se désagréger. L'autoportrait, en régime khnopffien ne produit que des images instables ; du moins insatisfaisantes, qui ne pouvaient être que des parenthèses. Je dis parenthèses mais chacun sait que les parenthèses sont jumelles ; qu'elles vont par couples. Pour trouver la seconde, celle qui fermera le hiatus ouvert par la première, il nous faut – mais on a compris que c'est une évidence- aller, loin de l'année 1884, jusqu'en 1918, soit trois années avant le décès de Khnopff. En deux temps, son image réapparaît. Il s'agit de deux autoportraits – n°597 et 598- du catalogue des œuvres de Khnopff dont le premier s'intitule Étude pour un autoportrait et le second Autoportrait ; le premier a été réalisé au fusain et le second, qui parfait bien évidemment le premier, est réalisé au pastel sur carton ; tout comme ces nombreuses études de femmes qui sont devenues ultérieurement des œuvres de pastel. En 1918, - on peut y entendre le chant du cygne- une maîtrise s'affiche qui rend compte de tout le trajet, de tout le travail antérieur de Khnopff, c'est-à-dire son long passage par les portraits féminins. Khnopff, représenté en plain américain, la main droite appuyée contre la hanche, la gauche tenant une craie, un bâton de pastel, fait face, vêtu, enveloppé plutôt d'une redingote, le cou protégé par un foulard. Son image, en beauté, a pris, enfin, des couleurs.

Je suis rousse, et alors ?

Quelle couleur choisir ? C'est toute la question, surtout lorsqu'on est peinte mais elle se pose, identique à celui qui hésite à recouvrir les murs de son intérieur. Quelle couleur sur la toile, quelle couleur sur les murs, quelle couleur surtout qui serait, extériorisée, appliquée, couvrante, la correspondance, la métaphore colorée de l'âme, le seul intérieur qui vaille vraiment, en ces temps de décadence. Commençons donc par écouter ce qu'en dit Huysmans lorsqu'il nous montre Des Esseintes préoccupé par le choix des couleurs qui seront celles de sa thébaïde. Voici : « Ces couleurs écartées, trois demeuraient seulement : le rouge, l'orangé, le jaune. A toutes, il préférait l'orangé confirmant ainsi par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique : à savoir qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que les yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive. (Digression, ici, sur le jaune et le rouge, puis Huysmans enchaîne par cette seconde description) Enfin, les yeux de gens affaiblis et nerveux dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette couleur irritante et maladive, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides : l'orangé (A Rebours, chap.1)

Modeste proposition : le décadent s'en fait voir de toutes les couleurs, mais il se fait voir par une seule couleur, la sienne. En toute occasion, le décadent blasonne.

Soit. L'orangé, selon le hollandais amateur de harengs, de saumures et de fumages, selon Huysmans, serait la couleur par excellence de la décadence et de ses artistes. Notez qu'il ne l'appelle pas orange, trop exonéré d'imaginaire, insuffisamment passé, insuffisamment patiné d'imaginaire. Non, l'orangé est une déjà – altération de la pureté originelle de l'orange. A ce titre – l'orangé est orange gâté, l'orangé est comme orange qui se serait voué à la négativité – l'orangé détiendrait un potentiel d'excitabilité auquel il soumet l'artiste et en qui il suscite non le désir mais bien le désir du désir, véritable prurit de désir qui doit se comprendre comme un impôt libidinal que l'orangé tirerait d'un compte vide. On sait que Des Esseintes (????)

Et Khnopff ? Chez lui, l'orangé se dit roux. La traduction s'impose ici non pour des commodités d'exposition ou de démonstration mais plutôt pour des questions d'idiome. Orangé cher à Huysmans se dit roux dans le lexique propre de Khnopff. Chacun, bien sûr, s'est déjà rendu sensible au roux khnopffien : il couvre les têtes des femmes qu'il représente. Les femmes de Khnopff sont rousses, certes. Cela crève les yeux. On peut également faire remarquer, négligeant en cela ce que le roux a de proprement idiomatique, qu'il est possible de rapporter la rousseur féminine à l'anglomanie du temps à laquelle Khnopff, d'ailleurs, s'adonnait avec ferveur : il était l'ami de Burne-Jones, écrivait des articles et donnait des conférences en anglais. Le roux serait alors une importation préraphaélite. Si l'on voulait continuer à faire ce détour par l'histoire de l'art, on ajouterait que la rousse entre dans un système auquel la littérature fait écho, et qui serait un code capillaire – et sexuel- où elle retrouve la brune et la blonde. Après un système de la monde et un autre des objets, il resterait à écrire un système du cheveu ; système minuscule dans lequel on opposerait à la rousse, la blonde innocente, inconsistante et presque toujours phtisique mais aussi la brune, la noire, la vénéneuse, reine des perversions et des perversités ; par exemple, Raoulle de Vénérande que son auteur Rachilde appelle Monsieur Vénus ; par exemple, Aude, la Mahaude, la veuve-poulpe de L'Homme en amour du belge Lemonnier. La rousse serait un moyen terme, un relai capillaire entre la fadeur innocente de la blonde et la meurtrière noirceur de la brune ; innocente et perverse, tour à tour, par excès et par défaut. Comme par exemple, cette demoiselle Berthe que Rémy de Gourmont met en scène dans ce petit texte intitulé Orange, recueilli dans le volume nommé Couleur : « Cette jeune bourgeoise de campagne décidément l'exaltait au plus haut point. Quel était le sphinx à cheveux roux ? Il en humait d'avance la nudité avec un tremblement. Il la voyait toute blanche, pareille aux statues de marbre qu'il avait désirées jadis plutôt qu'admirée.

- Vous allez coucher dans la chambre orange, dit Mme Bernard, qui commençait à somnoler. Un caprice de ma fille, qui l'a voulue de cette couleur. Mais vous l'avez bien vue. J'espère que vous y dormirez bien. »

Ce dernier mot fut atroce pour le capitaine. Cette intervention maternelle le rejetait dans son indécision. Berthe devina peut être l'impression mauvaise car elle ajouta :

- Orange, c'est ma couleur. Il me semble que je suis moins laide au milieu de cette flamme, où je me fonds. Personne n'y couche jamais dans cette chambre, mais moi je 'y retire souvent. C'est mon domaine.

- Et qu'y fait-elle, je vous le demande ? reprit Mme Bernard ? Elle lit, elle rêve, car nous sommes un peu rêveuses. Que voulez-vous ? Les jeunes filles ! J'étais toute pareille à son âge. Mais moi, j'aimais le bleu. »

Le soir, Berthe s'introduit dans la chambre orange en faisant pivoter une cloison et tout ce qui s'en suivit. Que la mère, Me Bernard, aimât le bleu, - et nous aurons à reparler de cette couleur- dit surtout qu'elle dut ignorer ou presque des transports de la chair, que les jeunes filles ne sont plus ce qu'elles étaient.

On pourrait s'agissant du roux dire tout cela et, du temps de Khnopff, certains l'avaient déjà dit. Dans les rousses, il suffirait de reconnaître une femme d'époque, une « britannnico-sentimentale » comme les appelle le critique de la revue La Belgique, Edmond Picard.

Ce serait oublier que le roux chez Khnopff ne se laisse pas appréhender comme thème, et surtout pas comme thème d'époque, qu'il se donne, surface, macule ou tâche, à voir, dans l'ordre du visible mais pour autant qu'on le pense concurremment et conjointement dans l'ordre du lisible, comme lexique et syntaxe ; plus exactement, le roux est du visible travaillé par du lisible.

Pour passer de l'imagerie symboliste – la femme rousse- à l'idiome khnopffien, il est nécessaire de prendre le relais d'une lettre que Khnopff écrivit en 1899, à un critique allemand, Herr Schulz-Naumburg, pour lui donner, en réponse à une demande précise émise par ce critique, des éclaircissements relatifs à sa personne et à son œuvre. Khnopff étonnement perspicace quant aux

machinations et aux possibilités de tractations que fournit l'occasion épistolaire évite le piège de l'autobiographie -comment se présenter simplement- en reproduisant un texte de Verhaeren antérieur de 13 ans. Il envoie donc un portrait de lui plutôt qu'un autoportrait, agrémenté, qui plus est, d'une estampille de vérité : Verhaeren n'avait rien à gagner à mentir.

Les choses seraient donc simples si Khnopff, au passage, ne s'était livré à une opération de restriction mentale d'abord, épistolaire ensuite. Au passage, par la lettre, le portrait en prend un coup, un coup soustractif et, de ce fait, se transforme en autoportrait. C'est-à-dire que Khnopff imprime sa marque sur le portrait établi par Verhaeren, se l'approprie littéralement non par un ajout mais par une autre rature, très exactement l'ajout d'une rature. Voici ce que recopie Khnopff : « Et pourtant quelle physionomie curieuse au repos aussi bien qu'en mouvement : deux petits yeux métalliques très aigus, le menton légèrement effilé, une bouche méprisante… Attitude raide, tenue correcte très simple. Horreur de tout débraillé. » Herr Schulz-Naumburg ignorait le texte initial de Verhaeren. Je vous le restitue maintenant sans coupure : « Et pourtant quelle physionomie curieuse au repos aussi bien qu'en mouvement : deux petits yeux métalliques très aigus, le menton légèrement effilé, une bouche méprisante… Attitude raide, tenue correcte très simple. Horreur de tout débraillé **et une chevelure, oh ! la belle chevelure rousse et barbare faisant des boucles multiples autour du front et donnant à l'ensemble je ne sais quel couronnement farouche**. Attitude raide, tenue correcte, très simple, horreur de tout débraillé ».

Khnopff est roux – chose capitale- mais refuse qu'on le sache. Vous venez d'assister à l'opération d'occultation par laquelle un portrait (Khnopff par Verhaeren) s'est transformé en autoportrait (Khnopff par Khnopff). L'autoportrait -on pourrait proposer cette formule à laquelle l'histoire de la peinture pourrait subvenir- s'y parfait d'un retrait, d'un manquement plutôt que d'un manque tant il faut veiller à mettre l'accent sur le rôle actif, constitutif de l'opération de soustraction. L'autoportrait est le lieu d'une intense activité du négatif, même si Khnopff attend, escompte de l'opération des effets, eux, positifs. Ce qu'il fait advenir pourtant, au cours de cette étrange métamorphose, c'est plus un moi idéal qu'une image ce marques – marques ne peut se prendre qu'au pluriel- car, en gommant, ce qui précisément faisait l'attrait du portrait, Khnopff perd de l'image, perd en visibilité même s'il a gagné, sur un autre plan en représentation. Ou pour parler comme Jean-François Lyotard, il perd en figural ce qu'il a gagné en figure ou un figuration. La mise en autoportrait, l'articulation à l'autoportrait, n'a pu se faire que par le refoulement d'une part maudite.

Verhaeren ne dissimulait d'ailleurs pas la soudaine montée – comme énergétique- de l'image, la soudaine montée à l'image comme si la rousseur – foyer original, disséminant – dans son bouillonnement même, dans sa profusion, son débordement parvenait à en remonter à une raideur, à une correction dont nous verrons plus loin ce qu'elles déterminent dans l'œuvre de Khnopff mais auxquelles Verhaeren, au moins, fait jouer le rôle plus sinistre qui soit, le rôle du désenchanteur.

La rousseur le solarise, l'anime, le sacre, fait de lui une idole.

Sans doute, ce que Khnopff entendant dans la description de Verhaeren – car l'œil doit rester branché sur l'oreille- c'est que la mise en image s'accompagnait d'une féminisation discrète, certes mais insistante : « chevelure » féminise le cheveu, l'allonge, le déploie tout également que le mot « boucle ». Par le cheveux, par leur rousseur, Khnopff participe du féminin, entre dans la sphère rousse de la représentation féminine, telle qu'il la reproduit dans ses desseins, ses pastels, ses huiles. Mais barrer la chevelure rousse, raturer le portrait en autoportrait, c'est aussi vouloir, par un geste précis et sec de découpe textuelle, par un geste chirurgical, échapper à cette emprise colorée du roux, à la contagion féminine du roux. Pour se constituer imaginairement, il faudrait se soustraire au féminin, plus compliqué encore, il faudrait se couper de son féminin, s'en départir. Chez Khnopff, le féminin serait le nom de ce qu'on a voulu perdre. A ce titre, la rousseur, si elle possède une extraordinaire force d'altération d'un sujet masculin, ressemble fort à la un symptôme ; la rousseur fait retour, allume littéralement les œuvres de sa chaleur, de la flamboyance de ses maculatures ; le roux, c'est la couleur du sexe. Khnopff, le clergyman, ne pouvait chercher qu'à s'en détacher.

On remarque que le roux est à l'intersection de deux gestes, de deux comportements, de deux morales. D'une part, le roux, en milieu khnopffien, assure l'assomption, la montée de l'image, comme si cette couleur -plus que fondamentale- était la matière même de l'image, la matière imageante de l'image ; d'autre part, le roux, en milieu khnopffien, est l'objet d'une répulsion, d'un retrait.

Dès lors, nous pourrions avancer deux propositions, en direction de la décadence : le décadent travaille au refoulement organisé ; le refoulement est son carburant et son fonctionnement.

Dès lors, nous pourrions avancer deux propositions, en direction de la décadence : le décadent travaille au refoulement organisé. Mais pour ajouter, qu'il travaille au plus près du refoulement qui est le carburant et le fonctionnement de ses pratiques. Le décadent est en proie à l'altération. Quant au principe d'altération, le négatif qui le suscite, il revient au féminin de l'incarner, historiquement. La décadence travaille à refouler le féminin de l'intérieur. A quoi il faut ajouter en corollaire que le féminin ne peut que revenir, ne peut réapparaître que comme revenante. Le décadent est hanté de femmes.

Avant de poursuivre, j'aimerai juste signaler l'existence de deux œuvres -mineures- de Khnopff : l'une qui est un projet de peigne (n°370), l'autre qui est une illustration pour un article écrit en langue anglaise intitulé Hirsute adornements and their lore où l'on voit une femme aux yeux bandés avancer la main vers une des têtes masculines qui ornent une sorte de roue de la fortune. C'était une parenthèse capillaire pour indiquer que Khnopff s'intéresse au roux au poil près.

Retournons à l'image maintenant, reprenons le fil conducteur, le fil roux de la féminité mais la métaphore nous induit à penser que la rousseur tant soit peu embrouillée pourrait être démêlée. Le roux est un nœud de questions car s'il est facile de montrer des têtes de femmes rousses dessinées par Khnopff, il faudra également montrer toutes ces images où le roux excède la chevelure, où le roux se fait contagieux, envahissant de son brouillard de chaleur tout l'espace, la surface de représentation.

Toute l'œuvre de Khnopff le montre : même si dans un premier temps – qui serait un temps fondateur- le roux semble assigné à des tâches de désignation capillaire, il gagne vite le reste de l'image parce qu'il est valeur, parce qu'il n'est rien d'autre que la contagion et qu'il confère à tout ce qu'il touche la flamboyance de la féminité. Le roux met le feu à l'image, l'image brûle d'être mise au roux.

D'où provient le roux, dont on parle bien dans le lexique des fluides, des courants, comme s'il était une matière en train de se solariser, de se gazéifier ? Verhaeren, lorsqu'il évoque le pastel de l'Animalité, après avoir décrit les yeux « nocturnes, avec une usure violette autour de leur éclat terne » de la femme que Khnopff a représentée, ne peut pas ne pas entendre la stridence – qui n'est que le transport du roux dans le registre sonore- « la rousseur des cheveux et l'or du ventre qui sonnent les fanfares de l'inassouvissement ou les ruts succédant aux lassitudes. »

D'où vient le roux ? On pourrait répondre que le roux est l'animalité, c'est-à-dire une approximation, la réinscription du féminin dans le lexique bien d'époque du carnassier ; de fait, les parenthèses, tigresses et autres lionnes que Khnopff a montrées constituent un bestiaire d'une bien inquiétante et dévorante féminité. Mais para là-même, le roux est comme localisé, contraint à la signification, contraint de remplir la tâche quais-allégorique de stigmatiser, de sursignifier : d'abord la bête, ensuite la femme.

Sans négliger l'intérêt de ces remarques qui montrent que Khnopff travaillant à l'art du temps, il nous parait plus intéressant de mesurer en somme la température, la chaleur du roux en n'oubliant jamais que ce roux, Khnopff, ne le sépare jamais d'un bleu froid. Le roux est une nuée de chaleur, le feu féminin transporté dans l'image ; mieux même, il faut soutenir que c'est le roux qui seul peut amener l'image à elle-même, qui est la matière de l'image comme si Khnopff attrapait dans une sorte de miroir catoptrique, captait sur la surface blanche de son papier et de sa toile, l'incandescence qui émanait de la femme. Que cette chaleur soit bestiale, qu'elle soit celle de la femme en chaleur ne change pour nous peu de choses à la question. Les dernières images que Khnopff consacrera à la femme montrent, a contrario, que l'essentiel du travail khnopffien était de capter le feu : sous l'image le fond revient, blanc. La blanche hermine est une femme couverte de fourrure blanche sur fond de neige… quant au titre Le

silence de la neige, il multiplie les signes de l'effacement : le silence, la blancheur de la neige, le voile blanc qui recouvre presque toute la tête féminine, les mains jointes en prière devant la bouche et l'usage presque désespéré que Khnopff fait du pastel blanc sur fond blanc.

Revenons encore un instant à l'époque où Khnopff réchauffait ses images au foyer de la rousseur. Il est nécessaire de prendre en compte, dans l'appréciation générale du roux de deux désirs concurrents : capter la rousseur, s'installer le plus possible dans la proximité de son rayonnement ; se couper de la rousseur, éteindre la violence des manifestations. Et, dans le temps où Khnopff prend le risque de calciner le principe même de la figuration en le soumettant au feu du roux, il n'hésite pas, il n'hésite jamais, par toute sorte de moyens, de barrer la contagion du roux en faisant jouer une violence qui aurait choisi de s'exercer sur le mode silencieux, omissif de la censure comme celle par laquelle il supprime la rousseur de son autoportrait dès lors qu'il a compris que nul dispositif ne lui permettrait de relever, de subsumer cette rousseur qui est sur lui comme la trace de ce qui n'a pas de nom mais à quoi le peintre peut donner, dans le même silence qui préside à la censure, une figure.

Cette violence rétroactive, de rétorsion, la voici à l'œuvre. Dans ce masque de plâtre polychrome dont un critique à l'époque parla en ces termes : « De Fernand Khnopff, une jeune femme anglaise, morbide mais pourquoi « décranée », scalpée, décervelée comme dit le Roi-Ubu ? ». L'intention ironique néglige la chevelure, absentée par le décranage. Une violence scalpante s'est exercée là, d'autant plus violente et négatrice qu'elle fait disparaître l'objet de sa vindicte. Mais combien de cadres chez Khnopff n'opèrent-ils pas de la même façon : coupante et soustractive, comme si l'essentiel après avoir accepté la venue du roux, il fallait s'employer à limiter l'exercice de son pouvoir.

Si la chevelure porte le roux dans l'image, c'est elle qu'il faut supprimer, pour éteindre le feu contagieux du désir. Par exemple, le triptyque l'Isolement : si le centre du dispositif est occupé par une femme vêtue de noir, cuirassée de noir, et tenant à la main un glaive dressé, le cheveu court, à la garçonne, la partie gauche est occupée par Acrasia, la rousse qui symbolise dans le poème de Spenser dont elle provient le vice et le débauche et la partie droite, montre Britomart, la vierge guerrière, issue du même poème et représentant la chasteté. Or, si la chevelure de l'une coule jusque sur ses pieds, Britomart retient la sienne, la suspend, la raccourcit. Le triptyque L'Isolement est une démonstration de censure capillaire. La femme sans désir, la femme froide s'est coupé les cheveux, s'est coupée de sa chevelure. Il suffit d'aller jusqu'au pastel Victoria également appelé Comme les flammes, les longs cheveux roux pour y retrouver en plus de la statue d'Aphrodite dont l'original ou la copie est posée sur le haut du fronton de la maison de Khnopff, un chevalier en armure encore mais singulièrement démuni de cheveux. D'un geste abandonné, il se sépare de sa chevelure dont le fleuve ou la flamme tombe. La femme aux cheveux courts est celle qui se prive de sa féminité dans une sorte d'automutilation. Dans l'opération, elle cesse d'être elle-même. Ce que les femmes mélancoliques de Khnopff ont perdu, c'est celle chevelure et elles sont dans la douleur muette de cette perte.

Cette chevelure, c'était le meilleur d'elle-même, leur fleur.

TENTATION : Regardons maintenant ce tableau qu'on a intitulé D'Après Flaubert ou encore La Tentation de Saint-Antoine ou encore La Reine de Saba. Ce tableau qui date de 1883 marque l'engagement de Khnopff dans la voie symboliste. Imaginons-donc Khnopff – Hercule à la croisée des chemins : tenté, d'un autre côté, par « la création de monstres à tête humaine, de rébus et d'énigmes, de femmes bizarres aux yeux de chat, de toute une zoologie hétéroclite hantée de réminiscences, surchargée de détails à la fois compliqués et puérils. ». D'un côté, l'image comme transcription d'une présence – la nature - ; de l'autre, l'image, comme construction, élaboration par juxtaposition, entassement qui fournit l'occasion d'un retour, de la revenue d'images antérieures. D'un côté, une bonne mimésis caractérisée par l'homogénéité et la fidélité ; de l'autre, une mimésis mauvaise, artificielle et artificieuse, qui manque à ce point d'intégrité qu'elle laisse advenir en elle tout un passé d'images antérieures. La décadence pourrait, en quelque sorte, s'indexer elle-même, à ce retour, préparé mais non calculé, d'une image dans l'image ; la décadence se reconnaîtrait, picturalement, à la mise en scène par une image de l'apparition d'une image enfouie, autre, ancienne.

Pour Octave Mauss, un instant ami de Khnopff, il ne fait pas de doute que Khnopff s'est fourvoyé dans le symbolisme, qu'il a lâché la proie pour l'ombre, qu'il aurait dû -citation- « conserver à son inspiration le caractère moderne et urbain » qui était le sien à ses débuts. A quoi, Verhaeren répondra : « Sous prétexte qu'on peint mieux ce qu'on voit que ce qu'on se remémore, tout le monde s'est mis à faire du contemporain. » Nous n'essaierons pas de savoir si Khnopff, par cet engagement dans une nouvelle voie, a seulement cherché à se distinguer, dans un hypothétique marché de l'art et des images, des productions dominantes. Nous tenterons plutôt de mesurer le bilan des pertes et des gains auquel Khnopff se confronte – il sait quant à lui où il gagne- par cette entrée décisive dans le régime nocturne de l'image.

Une dernière remarque : que le tableau de Khnopff ait été titré – entre autre titre – D'Après Flaubert – dans la forme de ce titre pourrait servir de modèle à toute peinture symboliste – cela démontre le fondement littéraire de cette peinture, que cette dernière attend d'un texte qu'il soit un antécédent, un trésor d'images dont la peinture peut asseoir l'antériorité. Il y aurait toujours une précession des images de régime symboliste de la représentation, certes, mais également, - le nom de Flaubert est là pour le rappeler de façon majeure – une indiscernable liaison du visible et du lisible, toute image « symboliste », dérivant des mots avant d'en susciter, tant il est vrai que cette image ne s'articule, ne se compose que dans l'espace d'une fiction qui doit s'avouer comme telle. Ce serait là le cadre d'une étude à faire sur le commentaire critique de l'image symboliste, décadente.

Pour donner à voir le tableau, autant laisser parler Verhaeren : « On connaît l'admirable récit du livre. Le traduire était une belle audace. La reine n'est point aussi complète que le modèle écrit, mais c'est pourtant la merveilleuse fée de jade et d'or, puérile et perverse : puérile par ses lèvres au troussis enfantin et ensorceleur, perverse par le silence prometteur et fixe de son regard. Hiératique et légendaire aussi. Ce front tiaré, front d'idole ! L'apparition flotte dans une vague emmêlement de pierreries et de métal et tout un orient de volupté et d'inconnu s'étale autour et appuie ces paroles : « Veux-tu le bouclier De Ogran-ben-Ogran, celui qui a bâti les pyramides ? Le voilà. J'ai des trésors enfermés dans les galeries où l'on se perd comme dans un bois. J'ai des palais d'été au treillage de roseaux et des palais d'hiver en marbre noir. Au milieu, des grands lacs comme des mers, j'ai des îles rondes comme des puces d'argent, toutes couvertes de nacre et dont les rivages font de la musique au battement des flots tièdes qui se roulent sur le sable… Oh ! Si tu voulais…. »

Saint-Antoine, barbu et chevelu, vêtu d'une toile rude nouée à la taille se tient au garde à vous, en une épuisante attitude de respect. Il scrute dans la direction de l'apparition qui vient vers lui. Qui l'a ainsi éloigné, sinon l'apparition féminine de la Reine, sinon le féminin comme apparaitre ? A la vue de la Reine, Antoine se raidit. Verhaeren, pour commenter, préfère : Antoine se plante, celui qui « reste immobile, plus raide qu'un pieu, pâle comme la mort ».

Mais si la Reine de Saba éclaire la scène, elle n'est en rien une apparition élucidante, mais telle la Reine de la Nuit chez Mozart, menaçante par les traits éblouissants de ses vocalises, aveuglante. Elle domine un peu Antoine dont le regard brûlé littéralement par l'ardeur de l'apparition, regarde sans voir et se tourne vers la Reine moins parce qu'il a vu que parce qu'il est attiré, soumis à une phototropie excessive. Insecte tourné vers la lampe, Antoine subit, à son corps défendant, l'attrait de la femme de feu. En quoi, l'on peut affirmer qu'en plus d'une physique des corps qui, en milieu khnopffien, distribue les intervalles, les proximités, les répulsions, les attraits, il existe une énergétique de ces mêmes corps lorsqu'ils passent pas l'idiome coloré de Khnopff : la femme de feu, on l'a compris, est un pléonasme : en milieu khnopffien, la femme est le feu, elle en a la couleur, le roux, mais aussi le tremblé, le diffusé quand, dans le même temps, l'homme se laissera voir en bleu, mais resserré, contracté, limité. Le chaud et le froid, c'est aussi une question de couleurs, une question de propagation et de concentration également, de déploiement et de repliement.

Plus grande que lui, mais avec une tête plus menue que la sienne, la Reine et Antoine semblent ne pas appartenir au même monde, et c'est autour du visage féminin que la différence s'affirme. La lumière y est à son paroxysme. Là est l'épicentre des couleurs, l'épicentre de leur explosion, le centre de leur

effusion. Des mauves du pourtour jusqu'à la solarisation centrale, on progresse – en remontant en somme le courant ou le thermomètre – par une progression réglée de marrons, d'ocres, d'orange, de roux, de jaunes et de blancs. Au centre, la lumière abolit presque la couleur, et, par un effet de clair-obscur, soustrait le corps de la Reine à la vue. Le halo lumineux dont répond le visage annule le corps. Les bras de la Reine, peut-être, touchent le ventre d'Antoine. Sa poitrine, à elle, sûrement, s'approche du torse nu du saint. L'homme s'abandonne, éprouve dans sa raideur faite d'acquiescement et de refus, la vague, l'onde chaude du contact. S'il s'abandonne, l'homme ne le fait que par respect, puisqu'elle, la déesse, le tient comme cela.

Devant ce qui s'approche et avance, devant la majesté de qui approche – gage de perfection dans le plaisir et dans la souffrance- Antoine qui ne peut ni accueillir pas plus qu'il ne peut fuir ou se défendre, témoigne, à sa façon, de l'importance capitale de ce à qui il est confronté : par une raideur elle-même parfaite.

Atteint dans son corps mais atteint par son corps, Antoine devant cette femme – majuscule, cette reine dont la chaleur du corps est remontée dans la face, attend. Dans quelques instants, sans doute, le nuage de chaleur, la nuée rousse l'aura entièrement enveloppé, l'aura fait fondre. Dans l'attente -où la courbe du voir s'emmêle à celle du toucher- Antoine se hérisse. L'attente est ce raidissement, cette contraction dure du corps avant l'effondrement redouté et désiré, celui, catastrophique du contact.

D'Après Flaubert, est une image repère dans l'œuvre de Khnopff. Une rencontre, un rapport s'y figure, y est mis en scène, ou plutôt l'hypothèse d'une rencontre, d'un rapport : l'homme se défendant ;, la femme incertaine entre disparition dans le nuage ou matérialisation, incarnation du feu.

Néanmoins, un corps d'homme et un corps de femme, en une seule fois. Lui, dans un appareil simple, elle divine. Plus tard, pour s'aventurer dans des parages identiques, l'être khnopffien se munira d'une armure pour y disparaître. Il ne se rejettera dans la même aventure qu'à corps perdu, dans la cuirasse.

Avant ce tableau, il y avait eu une crise, tableau de la solitude masculine ; puis ce seront les Études e femmes, les portraits, tableaux de la claustration et de la solitude féminine, qui sembleront tous répondre à ce titre qu'une fois Khnopff plaça sous le visage mélancolique de l'une d'elles : « Who shall deliver me ? » ;

Dans l'entre deux de la solitude masculine et de la solitude féminine, D'Après Flaubert est un cas d'espèce. C'est un tableau monstrueux qui ne résout rien et surtout pas les termes de son propre procès. Tentation et son avortement immédiat, D'Après Flaubert marquerait, à sa façon, un pas-en-avant. Antoine est très exactement dans la position du solitaire d'Une crise : même attitude d'attente, même profil, cheveux plus longs mais disposés de la même façon, barbe plus longue mais également rousse, et surtout, identique regard arrêté. D'Après Flaubert donnerait en quelque sorte la raison d'Une crise, lui fournirait son complétement de vérité, c'est-à-dire une image féminine. Mais le prix à payer est une mythification de la femme. C'est cela le pas-en-avant : Antoine retournera sans doute, au désert, laissant les chevaliers lutter contre des bêtes – c'est là, exactement où Khnopff peut sembler rejoindre l'imagerie symboliste-, laissant plus sûrement encore la place à la femme, la laissant occuper, seule, le devant de l'image.

Pourtant, il n'est pas possible de quitter le tableau sans en passer par la signature qui est également un cas d'espèce dans la bibliothèque des signatures khnopffiennes. Khnopff signe de deux manières : soit, le monogramme où le F et le K de ses initiales s'entrelacent et trouvent refuge à l'intérieur d'un cercle, ou d'une feuille trilobée ; soit encore le nom, patronyme, précédé du prénom entier ou seulement de son initiale, couché dans l'un des coins du tableau ou du dessin. La signature, ici, ne se couche pas, elle se dresse et s'érige, derrière Antoine, mimant, redoublant sa raideur. L'inscription de la signature s'est faite au blanc, de ce même blanc qui rend le cimier de la reine si lumineux. La signature lui prend à elle, ses couleurs, à lui, sa verticalité, et, par-là, elle échappe, en partie, à la seule

législation du scriptible-lisible, à sa stricte législation. Ainsi dressée comme pour protester, ainsi blanchie, la signature prend figure, fait figure et peut prétendre gagner en visibilité. La signature est devenue la colonne érigée du nom ; le scriptible y gagne un supplément de beauté. La signature en beauté est l'hommage du nom à la Reine.

On dira donc que ce qui signe le tableau, c'est autant le nom que la colonne. Khnopff, désormais, c'est un nom plus la figure, artistique, d'une érection. La signature est devenue un petit monument, une petite hampe qui nous inciterait à dire que si la signature bande devant la femme, c'est que la représentation d'elle était le seul hommage muet que Khnopff pouvait lui adresser.

Dans l'œuvre de Khnopff, l'image masculine est comme destinée à disparaître par une sorte de déconsistance du figuré depuis l'autoportrait proprement dit mais singulièrement incertain de lui-même, jusqu'à la mythique et littéraire figure de Saint-Antoine. Il resterait, malgré tout, une présence silencieuse, secrète, supplémentaire : celle de la signature-figurée, dans le cas du Saint-Antoine, puis – la signature se déchargeant sur la figure- de la colonne seule comme témoin, de la hampe… L'entrée de Khnopff en régime symboliste, c'est aussi cela et d'Après Flaubert marque cette entrée d'une pierre rousse : à savoir que la représentation du masculin se plie à la règle d'une métaphorisation, seule ressource artistique à la rigidité peu représentable du masculin. Présent comme infigurable. Présente comme infigurable, présente par délégation, la raideur -même médusée- de l'homme s'y transfigure.

Notre thèse, c'est qu'il y aurait, en plus de la représentation dominante de la femme – c'est elle qui occupe toute la surface de représentation- un tenant-lieu du masculin, un valant-pour. A la fois présence et absence, à la fois observateur et témoin, l'objet érigé – on aura l'occasion de le montrer plus loin- n'est jamais dans le champ du regard féminin. Il s'en dérobe, obéissant, sans doute aux lois qui régissent le rapprochement, l'éloignement, la proximité et le contact, et stationne, isolé, solitaire, dans un coin de la toile, hors de portée des regards. Le témoin érigé, supplémentaire, placé par Khnopff dans les images féminines, par sa présence muette et rigide, par le … de l'absence essentielle de l'homme. Absence qui nous indique que la question centrale de la peinture symboliste est la féminité, la féminité en soi, la féminité qui dérobe l'homme. Qu'est-ce qu'une femme ? Que veut-une femme ? Voilà bien la question. A quoi, peut faire écho cette déclaration du peintre autrichien Klimt, déclaration rapportée dans un numéro ancien de la revue défunte Energumène, sous le titre « Commentaire pour un autoportrait qui n'existe pas ». J'attire votre attention sur la curieuse proximité de Khnopff et de Klimt, s'agissant de la question de l'autoportrait, de la représentation masculine. Klimt écrivait donc ceci : « Il n'existe pas d'autoportrait de moi (notez la redondance qui manifeste cette difficulté de l'image masculine à advenir à soi-même). Je ne m'intéresse pas à ma propre personne comme « objet de représentation » mais aux êtres féminins… » Et pour mieux se faire comprendre, Klimt ajoute, quelques lignes plus loin « Celui qui veut savoir quelque chose sur moi – comme artiste seul fait notable – devra observer attentivement mes œuvres et par elles seulement découvrira qui je suis et ce que je veux. » Lorsqu'on sait l'importance des figures féminines dans l'œuvre de Klimt, lorsqu'on se rappelle que dans le tableau intitulé Danaé où le corps monumental de la nymphe occupe, dans une proximité de plan extrême avec le spectateur, la quasi-totalité de l'image et que l'on cherche, dérisoire, petit bâton noir, perdu, en face du giron de Danaé, dans une pluie dorée, à identifier, non le divin – la mythologie ne fournit ici que le décor et le prétexte – mais le masculin, force est de conclure que si, en régime symboliste, la représentation de la femme est dominante, c'est que cette représentation fournit l'indépassable organon par lequel toutes choses sont contraintes de passer, à commencer par le masculin, comme si toutes les questions ne trouvaient à se poser qu'en passant par les fourches caudines de la féminité. On comprend que Khnopff eut pu contresigner la déclaration de Klimt.

Il reste que le maquillage khnopffien de la figure masculine répond à des nécessités propres de dissimulation. C'est une absence – on peut décliner toutes les figures de cette absence- que la dissimulation rend présent, le témoin masculin ne témoignant jamais que de la solitude féminine. Sans doute, disposons nous là de la voie d'accès à ce continent africain devant lequel parfois s'arrête la représentation khnopffienne : celui du lesbianisme dont Khnopff, par une cécité aisément explicable, ne

peut montrer que la face mélancolique : le déprimant rendez-vous du même avec le même, du même et de son reflet.

La femme de Khnopff, en quelque sorte, deviendrait plus femme, plus essentiellement femme lorsque, hors du champ de ses regards, le témoin masculin se retire et veille. Une colonne ou tout objet érigé, là-bas.

En 1895, pour la revue publiée à Berlin, PAN, Khnopff envoie un dessin. Au premier plan, un visage de femme dont le crâne est coupé par le cadre. Très loin, dans le fond, à une distance qui n'est pas métrique mais symbolique, se dresse le pic d'une montagne. La femme tourne le regard vers le spectateur, elle ne voit pas, elle ignore même le spectacle navrant, derrière elle. Le comble qui doit être le comble de l'érection sans doute, nous est procuré par le poème que Khnopff ajoute au dessin et dont je vous livre, sans commentaire, le texte :

Superbe, dans sa forme écrasante et rigide
Se dresse le Sommet, aussi fier qu'indolent
Il regarde passer l'heure un fleuve si lent
Où les serpents tordus de la cuirasse Egide

Devant le ciel rose, devant l'amas turgide
Des blancs nuages ou le midi violent
Devant l'or et le doux sang du soir opulent
Ou triste, toujours, il demeure frigide

Sous le rayonnement des astres fastueux
Sont le cours est sans fin ses flancs majestueux
S'éclairent un moment, et son albe guipure

Mais après ce reflet qui disparaît, lassé
Le roc est aussi sombre et la neige aussi pure
Ah ! Pouvoir admirer, impassible et glacé

L'être khnopffien, l'être masculin khnopffien est mis en image par un arrêt qui le fige, l'isole et le rend attentif. L'expectative produit un arrêt sur image, une mise en image de l'image très précisément parce qu'un sujet attend et attend de regarder. C'est cette attente bloquée qui le constitue, en image, qui le constitue imaginairement. L'être khnopffien – Khnopff lui-même -, ne passe à l'image, ne se pellicularise que par l'expectative.

Appelons dont spectacle ce que l'être khnopffien attend de voir ; appelons l'image ce qui du spectacle se laisserait représenter et jouons des limites du cadre.

Ici, dans le tableau intitulé <u>Une crise</u>, la prise en compte du spectacle, la prise en compte obligée du spectacle rendue sensible par l'effet qu'elle produit ne suscite l'émergence d'aucune image ou pour le dire autrement l'image ne parvient pas au cadre, à se faire encadrer et maintenant par-là l'être khnopffien dans l'isolement de l'attente.

Attendre de regarder, selon le battement choisi, c'est aussi bien décrire l'attente d'un spectacle encore absent, attendu que l'attente provoquée, instituée par la force, l'insistance, l'attrait de ce qui reste hors-champ. A l'intersection de ces deux possibilités, l'être khnopffien trouve sa pose, raide.

D'où, cette opposition : le décadent suspend le spectacle comme présence. Il attend. « Nous passons, écrit Maria Biermé, l'un des rares visiteurs de la maison de Khnopff, dans la seconde galerie,

toute blanche, elle aussi, où ces paroles sont écrites en grand caractère d'or : TOUT VIENT A POINT POUR QUI SAIT ATTENDRE. Et l'on ne peut s'empêcher de songer que la foi confiante en l'avenir, qui fait le fond de cette devise, s'est pleinement réalisée, en ce qui concerne l'œuvre si parfaitement travaillée du maître.

Maria Biermé laisse entendre que l'attente n'est pas sans lendemain, puisqu'il semble qu'elle soit la condition même de l'œuvre, c'est-à-dire des images.

Le tableau Une crise est une catastrophe arrêtée : l'image d'un spectacle se départir d'elle-même comme spectacle dans l'ordre de la présence. Elle ne pourra que venir dans le futur, exactement revenir dans un futur depuis l'antérieur, soumise complètement à la remémoration. Le décadent attend des images qui subviennent au présent. C'est dire aussi qu'on ne regarde jamais directement et que le décadent s'invente des dispositifs de médiations, de réfraction, de réflection. C'est ce que je voudrais montrer dans le petit dossier qui suit.

- La mère de Khnopff se prénommait Léonie.
- Dans la lettre écrite au critique allemand Schulz-Naumburg, Khnopff évoque la ville de Bruges où il a passé son enfance et dont il multiplia les images : « A Bruges qui était alors une ville réellement morte ignorée des visiteurs s'est passée mon enfance dont le conserve précieusement les souvenirs lointains mais très précis. »
- Khnopff évitera de retourner à Bruges – que recèle cette ville à ne pas voir- et lorsqu'il sera obligé de s'y rendre, il raconte qu'il se fait prendre en taxi à la gare et met des lunettes noires pour traverser la ville afin d'ignorer les changements qu'on aurait pu y apporter.
- Toujours dans la lettre adressée à Schulz-Naumburg, Khnopff explique ses années de formation et en particulier son admiration « pour la précieuse exécution d'un triptyque attribué depuis à Memling » après quoi il ajoute dans une parenthèse : (je n'ai jamais vu et je ne verrai jamais les Memling de Bruges) et lorsqu'il veut reproduire d'après photographie la place de Bruges où est installée la statue de Memling, il reproduira le socle à la perfection en omettant simplement d'y installer le peintre.
- Khnopff est à Paris dans les années 1880. Delà il écrit à un ami et lui raconte les séances de travail dans l'atelier Lefebvre : « Les modèles posent très mal dans mes dessins ou plutôt mes croquis : les doigts de pieds et de main sont dans le plus intense des brouillards. »
- Une autre fois, ayant a évoquer sa manière de travailler, Khnopff explique : « Je rêve de l'existence de mes personnages dans leur milieu jusqu'au moment venu de leur reproduction dans l'œuvre d'art. Ce sont des détails antérieurs qui font la complexité de l'œuvre ».
- Déclaration à laquelle, il faudrait ajouter l'emploi par Khnopff des images photographiques comme modèles pour la préparation de nouvelles images.

Khnopff n'affronte jamais la présence ; il reproduit l'image. Le critique autrichien, Herman Bahr, l'avait remarqué, lui qui notait que les visiteurs viennois venus admirer à la Sécession les œuvres de Khnopff « exprimaient une certaine méfiance à l'égard d'un art qui emprunte ses moyens d'expression non à la nature mais à l'art lui-même et qui serait dès lors un art d'après l'art, un art de deuxième main. »

Khnopff serait sous le coup d'un interdit concernant la vision directe ; ses œuvres explorant les possibilités dans l'après-coup d'un deuil, de travailler sur image.

ISOLEMENT ISOLATION :

En 1881, au début de sa carrière publique, Khnopff, à Bruxelles, pour l'exposition générale des Beaux-Arts, présente un tableau intitulé Une Crise. Les contemporains s'accordèrent pour y voir un autoportrait ; quant aux moins convaincus d'entre eux, à défaut de reconnaître explicitement le peintre, ils acceptèrent de retrouver l'autoportrait d'une âme. Une Crise serait un autoportrait mental, un autoportrait de l'intérieur.

Un homme, Khnopff ou l'incarnation de son âme, est montré, serré dans une redingote noire au col montant. Col montant dont on ferait aisément un biographème – on le verserait dans la collection des prothèses et des protections dont l'être masculin khnopffien se cuirasse – dont on fit, du vivant même de Khnopff, un trait : on le retrouverait à ce détail. Photographies et caricatures en témoignent comme ces lignes, par exemple, que Josef Engelhardt consacre à Khnopff qui vient de l'accueillir dans sa demeure, le Castel du Rêve : « Nous reconnûmes sa silhouette élancée, barbichette blonde, et regard d'un bleu délavé. Il vient à notre rencontre, frêle et élégant, le faux col serré, pour plus de précautions, d'une écharpe de soie blanche. » A la tête qui s'exhausse du col, ajoutons, dépassant d'une manche de la redingote, un poing serré, lui aussi. Sur un fond où les bruns, les noirs et les ocres sculptent un amas informe et pierreux d'éboulis et de blocs, se détache le profil de cet homme ; profil ou silhouette mais travaillé, comme dirait un critique, « sec » avec une « touche maigre, petiote, sans accent, sans feu, incorrecte au possible » comme si l'objectif khnopffien était de découper, de creuser l'écart maximal avec le fond, le décor, peint au contraire par masses, par entassement de plans qui s'affaissent les uns sur les autres. Il n'y a bien que Verhaeren pour défendre, contre l'évidence, mais surtout, contre le scandale que la toile, en son temps, suscita la continuité entre l'homme et son décor : « Dans La Crise, la tête du jeune homme est délicatement formulée : expressive, mystérieuse, angoissée. C'est une âme qu'elle prouve et raconte. Elle n'est en rein découpée, ni dure ; elle baigne dans le paysage. Le tableau ? C'est elle ; le reste : roches tristes, ciel grisâtre, terrain morne lui sert de cadre et fait comprendre sa psychologie. » Si Verhaeren défend la toile, c'est qu'il investit le décor d'une fonction expressive et non anecdotique. En déplaçant sa signification, on pourrait emprunter à Paul Adam le titre de l'un de ses romans décadents, et, littéralement, l'appliquer à la toile Une Crise : le titre neuf serait En décor. L'extériorité du décor ne serait rien d'autre que l'intérieur, morne, triste, gris, d'une âme dans lequel l'âme -le sujet- s'imagine. Provisoirement, nous dirons, en réarticulant la continuité que décèle Verhaeren au travail de découpe que nous percevons aujourd'hui, que le décadent khnopffien est dans l'image pour autant que l'image est le dispositif de duction entre l'intérieur et l'extérieur : traduction, séduction avant soustraction : le décadent se sert de l'image pour se soustraire à l'extérieur, pour se soustraire de l'extérieur.

Revenons au tableau : l'être y est montré, triple. Triplicité où se noue le corps et l'âme : isolé, figé, attentif. En 1883, Khnopff reviendra sur le motif et montrera, dans le tableau intitulé Le garde qui attend, un chasseur, figé dans un garde à vous étranger, raidit devant on ne sait quelle apparition mais isolé pareillement au milieu de la nature. Cet isolement, le titre Une Crise, le dit avec emphase par dramatisation : on pense à la crise morale, existentielle, éventuellement sociale ; ce qui n'est sans doute pas faux. Mais si l'on accepte de glisser depuis l'isolement jusque dans la proximité de l'isolation, on y trouvera à penser que les images khnopffiennes suggèrent l'existence d'une physique des corps dont les lois seraient celles de l'attraction, de l'inhibition, du contact, de la rétraction, de l'arrêt et de la contagion. Lois qu'on ne manquera pas de reconnaître, au passage, dans telle ou telle des images projetées cet après-midi, et dont la distribution organise toute la représentation khnopffienne du rapport sexuel ou du même non-rapport. Mais il faut tout de suite faire remarquer que, si l'isolement ou l'isolation à laquelle est soumis le corps féminin laisse l'âme féminine éplorée, comme mélancolique, comme travaillant à accepter la perte de quel objet, en revanche, la représentation rare il est vrai de l'isolement-isolation masculin montre un individu figé dans une raideur que rien n'explique, saisi d'ailleurs plus que figé dans une attente qu'on ne sait rapporter à aucun objet présent.

De fait, dans la toile qui nous retient, l'homme regarde et fixe mais le tableau lui-même nous prive du but, de la butée du regard. C'est le bord, le bord du cadre, opérateur silencieux mais violent des effacements, des annulations, de la castration, qui a coupé l'élan du regard, l'élan vers l'objet ; il nous laisse voir la visée et nous ôte la vision ; ,il nous ôte le spectacle de l'apparition mais nous convoque pour assister à la défaite de celui que le cadre empêche de voir et qui y trouve, quand même, une occasion de se raidir. Michel Gribinski, dans un article publié dans la Nouvelle Revue de Psychanalyse, repassant dans le chemin ouvert par Sandor Ferenczi, le rappelait : « il y a deux catégories de penseurs : ceux qui, pour penser, doivent s'immobiliser, et, ceux, qui, au contraire, doivent gigoter, marcher,

bouger. Ceux qui doivent s'immobiliser, ce sont eux, les inhibés : ils ont besoin de l'énergie économisée par l'arrêt des innervations musculaires pour surmonter les résistances intellectuelles et affectives ».

On pourrait bien sûr s'amuser à reconstituer le tableau Une Crise, à le rendre à son intégrité, mais ce faisant, à introduire en lui cette part de fiction que les représentations khnopffiennes appellent ou suggèrent. Amusement auquel certains ont succombé comme le critique Edmond Picard qui évoquait la statuette de Khnopff en ces termes : 'Une jeune femme anglaise, marbre couronné de lauriers, avec des yeux languissants qui semblent en dire long sur les passe-temps intimes de la personne. » (La Belgique, Tome III, années 1906).

Avançons ceci : un objet, une personne, un spectacle au moins, hors-champ, provoquent une sidération qui es, un mixte de regard et d'arrêt. Sidéré sera dit du Raidi-regardant, regardant parce que raidi et raidi parce que regardant, et, s'ouvrant, du coup, à l'attente. Ce que Walter Benjamin décrivait en ces termes : il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être, qu'il concerne ». Aussi, en empruntant à Georges Didi-Huberman, dans son livre Invention de l'Hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, le terme d'expectative, je disposerai précisément d'un mot pour désigner en quoi l'instantanéité de la sidération est travaillée par le temps de l'attente, par le temps suspensif de l'attente qui feuillette la sidération et par là l'érotise.

ODEURS :

On ne pense pas toujours assez à cette évidence qui néanmoins « travaille » notre regard : l'image d'un corps nous prive de son odeur, nous prive aussi de son toucher. Ce double oubli est constitutif aussi d'une image ; il fallait le rappeler, c'est fait.

Ce détour n'était en fait que la voix la plus simple, à mes yeux, pour vous ramener à Fernand Khnopff. Et en Autriche, puisque l'artiste belge y expose, en 1898, à la Sécession vingt et une de ses œuvres. Le succès que rencontre les œuvres de Khnopff est sans précédent, plusieurs de ses œuvres ayant trouvé acquéreurs la veille déjà de l'exposition. Khnopff, à cette occasion, se fait des amis dans les personnes de Herman Bahr et de Joseph Engelhardt. Avec eux, il visite Vienne. Ses deux guides persuadés sans doute que tout bon parcours viennois ne peut éviter les lieux interlopes entraînent leur invité au Prater. Écoutons Engelhardt nous raconter ce qui se passa alors : « A l'occasion d'une exposition où il présentait ses travaux, il (Khnopff) fit un séjour à Vienne. Je tins à le divertir en l'initiant à la vie populaire et haute en couleurs de notre ville et je le conduisis au Wursteloprater puis au Funfkreutzertanz. Un léger dégoût de sa part culmina en horreur pure et simple lorsqu'il vit des couples de danseurs formés de soldats et de filles croates. Il s'en fuit à toutes jambes, le mouchoir collé sur le nez, suivi d'Herman Bahr qui riait aux éclats.

L'idée, déjà, de conduire Khnopff, l'esthète solitaire au Wursteloprater, sorte de bal Mabille populacier est cocasse ; le rire d'Herman Bahr laisse soupçonner qu'il y avait un piège. Comment supposer que la confrontation avec la cohue, le bruit, le mélange, la proximité ne mettait pas les défenses de Khnopff à mal. De fait, le Wursteloprater contenait cette part que l'art et la biographie – mais c'est tout un- khnopffiens se font une obligation DE REFOULER. Là, dans ces lieux que l'art n'a pas purifié, Khnopff rencontre sa part maudite. Il ne peut que lui céder la place. D'un coup hystériquement, le peintre s'enfuit, un mouchoir collé contre le nez : s'enfuit pour est soustrait au spectacle avec ce supplément de soustraction : un nez bouché. Le refoulé fait retour et Khnopff ne veut pas, ne peux pas le sentir.

Question : qu'a-t-il senti ? Quoi, du spectacle, a perforé ses défenses ? Réponse : une abjection olfactive. Il ne peut s'agir – le texte d'Engelhardt est clair là-dessus- que des couples de danseurs formés de soldats et de fille croates. Ils ne lui ont pas seulement montré la parade sexuelle, ils ont fait sentir Khnopff l'odeur de l'amour, l'obligeant, par sa fuite folle, le mouchoir sur le nez, à révéler non seulement contre quoi il s'arme mais surtout de quoi parle son désir. Le sexe est odoriférant, le rapport, la contagion du rapport se fait par le parfum ou les miasmes. L'odorat atteint – sans doute revient ici,

merveilleuse et ignoble, une odeur originelle- dit avec force dans la logique inversante du symptôme le désir de Khnopff. L'odorat est le sens faible, le sens de la tentation, le défaut dans la cuirasse khnopffienne. L'odeur, en somme, serait comme la mémoire de l'objet désirable. Odor di femina, violente, qui provoque la débandade du peintre de le soumettre, sans défense, à la contagion de la proximité et du toucher, de le soumettre à l'extrême proximité.

Proximité qu'on ne peut pas ne pas remarquer dans le tableau intitulé Les Caresses qui nous montre un jeune homme qui tient, serré au poing, une hampe que l'on retrouve dans plusieurs pastels et dessins de Khnopff – c'est littéralement la hampe de l'art (voir le dessin d'affiche de l'exposition de XX, 1891). A sa droite, véritable princesse de l'horizontalité, prête à bondir, mais néanmoins collée contre lui, Khnopff a représenté une panthère. A tous les signes, à toutes les représentations de verticalités – hampe, cyprès, monument funéraire (?), colonnes bleues, corps du jeune homme – répond l'impérieux pouvoir de l'horizontalité – la panthère occupe presque toute la largeur du panneau, format du panneau très singulier lorsque l'on sait que Khnopff s'est rendu célèbre par les mises en page verticales de ses œuvres-. Le bras du jeune homme s'écarte quand le haut de son corps, son visage supportent l'impôt du corps de la panthère, l'impôt de son étreinte et de sa proximité. Or, les Anciens, les Grecs – Marcel Détienne nous le rappelle dans son livre Les Jardins d'Adonis- dans les découpages symboliques auxquels ils soumettaient la réalité, s'ils excluaient les animaux de toute relation à la bonne odeur, soustrayaient la panthère de cette exclusion. La panthère, seule était parfumée ; sans doute faut-il expliquer cette merveille par l'origine mythique même de la panthère elle vient du pays de Saba, d'où viennent également les aromates. C'est le moment de citer Platon – grâce à Marcel Détienne- : « Les plaisirs dissolus sont inséparables des nuages d'encens et des parfums odorants ».

Il y aurait une ambivalence de l'odeur, ou plutôt, l'odeur est travaillée.

Une chaîne s'étire : le parfum, l'odeur, la femme, le désir, le refoulement, la panthère, l'animalité ; une chaîne s'étire et son étirement voluptueux est cela même que l'image oublie, ou que l'image, tant bien que mal, s'essaie à absorber : et l'on dirait – en prenant ici un grand risque, que le goût khnopffien pour le pastel serait e faire revenir l'odeur dans l'image, le refoulé dans l'instance même du refoulant. A ce propos, Jean Delville, peintre symboliste belge, rapporte, dans un livre de souvenirs que lorsque Khnopff faisait, dans son atelier, le portrait d'une femme, il brûlait pour s'inspirer de subtils parfums ». On peut se demander si les parfums – ils sont l'essence subtile de la femme et ils s'en inspire à mesure qu'il les inspire – sont destinés à éveiller le désir de peindre, à rendre hommage à la dame ou si plus prosaïquement, ils ne sont pas destinés à camoufler, à absorber son odeur à elle, l'autre odeur. L'odeur de l'animalité.

Si l'odeur touche, le regard maintien éloigné. Hegel l'avait expliqué au début du siècle. Avançons donc, en guise de provisoire conclusion que, chez Khnopff, la décision de regarder avant tout et exclusivement les femmes – en rappelant que le regard khnopffien ne s'assume qu'avec la prothèse du cadre- dénonce le contrat tactile du rapport, la tactilité sexuelle. Regarder permettrait de tenir la femme en respect, à distance respectable ou respectueuse.

PASTEL : Le pastel prédomine chez Khnopff ; chez les symbolistes aussi. On pourrait en somme spéculer, construire une philosophie du pastel ; voire de reverser l'usage excessif qu'en firent les symbolistes en compte d'une modernité ignorante d'elle-même, à la date, mais chercheuse de paroles futures : celle d'un théoricien de modernités.

Interrogeons l'usage que fait Khnopff de de médium dans le cadre strict de notre problématique. C'est statistiquement que le pastel domine chez Khnopff mais d'abord esthétiquement. S'il en fait son médium favori – jusqu'à l'employer pour des formats importants quand le pastel semble exiger de lui-même, des formats intimistes- c'est que ce médium remplit les conditions de deux activités que le siècle a systématiquement opposée : dessiner et colorer. Jean-Pierre Guillerm le rappelait dans une

conférence récente. On pourrait, d'emblée, déclarer que le pastel autorise une sorte de compromis entre colorer et dessiner par une sorte d'apprivoisement, de pacification, d'apaisement des différences. Il délivre l'image d'avoir en passer par l'acidité et la découpe du trait d'avoir à s'empeser de pâte colorée, à déchoir dans la maculature.

Dans son livre Considérations sur l'état des Beaux-Arts, Jean Clair rappelle, au chapitre intitulé Eloge du pastel où il évoque le travail de Sam Szafran, qu'Henri Roché réussissait à proposer entre 1878 et 1890, 500 nuances de pastel aux artistes. Dans l'air du temps, des connivences, ce qu'il fallait à chacun pour être heureux. Pastel, étymologiquement, dérive de pasta, pastello. Le pastel a son origine dans la pâte et son aboutissement dans l'immatériel. Le pastel serait en somme sa propre négation : du limon primordial, il amène à l'aérien ; du gras, il conduit au diaphane. Le pastel s'allège de lui-même. Mais écoutons Jean Clair : « Mieux qu'un labeur, le mot suggère une genèse à désigner à son début le limon des pigments agglutinés et à son terme le prisme aérien des poudres, voire une palingénésie qui d'un côté nous rabaisse à la terre préadamique et de l'autre nous élève vers l'immatériel de ces êtres qui ont un nom Daniel ou Ézéchiel ». Il y a un angélisme du pastel qui n'a pas pu échapper aux symbolistes, aux aristocrates du chevalet – pensez en même temps à l'huile impressionniste, à la blouse maculée de rapin, à sa barbe poissée, à la course pénible au motif, à tout ce démocratisme pictural et laborieux dont les symbolistes aspirent à se défaire-. On pourrait dire que la pastel permet d'oublier, tout à la fois penser et figurer cet oubli – la naissance honteuse de toute image, la parturition foncièrement anale où toute image s'origine. Le pastel serait l'occasion, par la chronologie et le mouvement même, ascensionnel, assomptionnel, de son faire durant lequel l'image advient, de subtiliser cette image à son origine, d'imposer à sa venue la lenteur, la durée d'une apparition.

Tout cela est vrai de l'art de Khnopff. Aussi est ce à Jünger que nous demanderons les moyens d'en dire plus sur le désir khnopffien lorsqu'il s'oblige à imposer aux visages, aux corps qu'il représente d'en passer par la voie du pastel. C'est dans un des fragments du Cœur aventureux que l'on peut lire ce qui suit : « Ce n'est point par hasard que les peintres du pastel choisissent de préférence pour modèle de gracieuses têtes féminines. Le pastel fait partie de ces arts érotiques, et il y a quelque chose de symbolique dans le fait que son velouté, le prime émail de pastel érotise mais fragilise l'image, donne en somme des doigts aux yeux tout en interdisant l'usage de ces doigts. L'image, littéralement soufflée, pulvérisée sur le support est doublement attrayante : pour l'œil et pour la main mais sa perfection même qui incite la main à vérifier le bonheur des yeux, interdit toute manipulation sous peine de brouiller irrémédiablement l'image. D'une certaine façon, le pastel entretient le désir du contact. A son propos, Jünger évoque « ces plaisirs stéréoscopiques » où l'un des sens, principalement mis en jeu par une sensation est doublé, épaissi par l'imaginaire d'une autre sensation faisant appel à un autre sens. Ainsi des synesthésies baudelairiennes. La stéréoscopie de Jünger a le mérite d'indiquer qu'à proximité du pastel les sens louchent. Quant à Khnopff, il faudrait avancer que le pastel rend au toucher ce que le dispositif scopique mis en œuvre dans ses représentations, mieux même, ce que son organon de la représentation lui enlève. Restitution imaginaire : le pastel fournit l'occasion de plaisir de substitution. Pastelliser serait comme toucher, rappeler et halluciner le velours de l'épiderme, la soie des cheveux, la douceur des lèvres, toute la pulvérisation, la pulvérulence de sensations induites par le toucher. Pastelliser, chez Khnopff : art pervers de tactiliser la vue, un plaisir s'y prend à la dérobe, passé en fraude dans les bagages de la vue.

PARTIE 2

DEMENTI PICTURAL :

Khnopff serait le peintre ou le dessinateur des visages féminins, comme Cézanne aurait été le peintre des pommes. Ce serait un lieu commun de l'histoire de l'art mais également un moyen de reconnaissance et d'identification voire une marque de propriété : Khnopff se reconnaîtrait bien à la manière dont il met en page tel type de visage féminin. Véritable Pénélope du pastel, il aurait passé sa vie à reprendre les mêmes traits, les mêmes contours anguleux et lourds des mâchoires, les mêmes

regards douloureux. Il est vrai que Khnopff, fidèle et découvrant, au fur et à mesure des raisons historico-artistiques à ses images, honore le contrait pictural que le lie et l'oblige.

Sauf en de très rares occasions, en fin de production, en fin d'existence : quelques nus, alors, sont restitués à leur intégrité artistique par l'abandon que Khnopff assume de tout appareillage allégorique, symbolique comme si l'obligation, au bout du temps, devenait moins contraignante, moins imposante, comme si Khnopff trouvait enfin le moyen de composer avec elle.

Regardons l'un de ces nus, le numéro 531 d'un catalogue qui recense un peu plus de 600 œuvres. Khnopff y emploie le pastel et sa technique de dépôt du pastel sur le papier est immédiatement reconnaissable. Mais, pour une fois, le représenté échappe aux règles khnopffiennes de la représentation, échappe aux stipulations du contrat pictural et biographique. Sous le signe de l'excessif, une femme étale son corps, monumentalement. Cet étalage est d'abord un gain de surface, la représentation féminine gagne en surface, proteste, là, de l'exiguïté qui d'ordinaire la confine dans des formats étroits ; les dimensions mêmes du pastel, 62,5 sur 47,5 sont légèrement supérieures à celles que Khnopff choisit ordinairement.

On peut reconnaître, offert aux regards mais d'autant plus offert que le regard féminin cherche à lire chez le spectateur l'effet de cette offre, le corps d'une respectueuse. Respectueuse non en raison de l'hypothétique profession exercée par elle que par la maîtrise qu'elle prétend exercer du fait de son corps. Et quel corps ! Corps de femme mais hanté d'animal : jument qui se cabre, gros insecte charnu, mante religieuse… Large croupe, ventre plein, seins lourds et tombants, de ces seins dont Jules Laforgue disait : « Remarquez que la plupart des femmes qui ont une poitrine exorbitante sont très imperturbables et mêmes arrogantes. Et en effet, mettez-vous un instant à leur place, je vous prie. Ne pouvoir baisser les yeux sans tomber constamment sur cet en-avant de notre personne, cet en avant bien calé et imposant à tout venant… Avoir tout le temps cet en-avant sous les yeux, ça finit par tourner la tête aux plus honteuses. Sans noter que ces bastions naturels tiennent toujours un peu l'interlocuteur à distance. » (Mélanges posthumes page 67 Mercure de France).

Le corps que représente Khnopff fait pressentir l'organe, les fonctions, les bruits du corps, « l'indiscutable prépondérance du Borborygme ». Ce qui est montré, c'est le corps superlatif, le plus que corps qui est irrémédiablement désirable plus que strictement désirable, qui oblige à désirer, corps vainqueur parce que maître du désir de l'autre, corps irrésistible parce que vainqueur de la loi, de la règle qui visait à l'effacer, à l'annuler.

Il faudrait évoquer Méduse pour dire ce corps qui semble avoir contraint le pastelliste, suiveur assidu en d'autres temps de contours moins imposants, plus linéaires, plus spirituels, de dépasser les possibilités de son propre organon de représentation. Cette chair à qui il manque l'élégance sans nom de l'armature humaine » fait masse et pèse d'un poids indicible sur tous les visages à quoi Khnopff a voulu, a décidé de réduire l'image de la femme. Corps donc qui descend de son propre fait : d'où les raccords organiques et les disproportions : cuisse gauche trop mince d'être écrasée sous le poids du corps et qui fait paraître l'autre cuisse trop large ; avant-bras et poignets fragiles au regard des épaules et des seins. Et, surtout, couronnant cette pyramide de chair où git quel secret, une tête minime qui scrute. Tête rapportée, corps composite qui assemble – selon le texte d'un fantasme que la représentation khnopffienne a mise sous séquestre – un corps mûr et une tête de jeune fille. Un tel corps, Khnopff n'a jamais osé le faire advenir à l'image. Il s'était toujours contenté d'enter la tête de jeune fille sur le corps d'un carnassier : les flancs lourds de la tigresse du pastel Un Ange, la panthère du tableau Des Caresses, la lionne vautrée du frontispice au roman de Joséphine Péladan, le Vice Suprême. Dans son trajet pictural, Khnopff repasse sur la métaphore carnassière, la reprend, lui, qui avait travaillé à l'imposer, pour mettre à jour le corps féminin que le corps animal cachait et signifiait.

Dans le pastel qui nous occupe, si la tête est conforme au modèle khnopffien des visages féminins, on notera toutefois deux différences capitales : l'œil d'abord est cerné comme si le sexe était remonté dans le visage et le regard loin d'affronter celui du spectateur – je veux bien sûr juste indiquer que le

regard fait front- comme c'est l'habitude chez Khnopff biaise littéralement. Regard louche, qui se tourne ; enfin, le visage a perdu de son angularité, s'est arrondi. Tout se passe comme si on assistait, des œuvres ordinaires à celle-là, à un déplacement des références imaginaires et géographiques du portrait féminin : de l'anglaise anguleuse, carrée, vers un amollissement qu'à défaut de pouvoir rapporter avec précision à un pays, on fera dépendre d'une sorte de réchauffement, par rapprochement d'un sud, d'un orient capiteux et épicé. Anglaise altérée en hétaïre. Le menton à la mâchoire ordinairement si perceptible s'arrondit ici, imitant le galbe des seins, gonflés. Serait-il scandaleux d'avancer qu'un corps maternel complète un visage de femme facile ? Ce qui le serait plus, c'est d'en accepter la conséquence et de chercher, sous tous les visages que Khnopff avait isolé dans des cadres étroits, ce corps lourds, odorant. On voit quel gain procure tout cadrage en milieu khnopffien. Soustractif, il travaille à l'omission. Mais il est également un point de vue. Il autorise la représentation même si elle devient minimale : dans le cadre, tout ce que Khnopff peut en montrer. Dire que le cadre est un point de vue – comme qui dirait une position métaphysique sur la femme-, c'est admettre que le cadre d'une certaine façon parle, c'est aussi reconnaître que le cadre introduit à la vue. Le cadre mène à la femme. Imaginons un instant Khnopff devant une porte. Le trou de la serrure, un pertuis mais qui est aussi l'exact format circulaire de nombreux cadres khnopffiens, lui donnent accès à un spectacle sidérant et fugace, précaire et proche, mélancolique et inquiétant, d'un visage féminin, dont les valeurs proviennent de ce qu'à son tour, il regarde. Le cadre organise chez Khnopff le face à face avec la femme.

Quant au pastel qui nous occupe depuis tout à l'heure, Khnopff a choisi de l'intituler Déchéance. Une femme y est montrée déchue, en elle, quelque chose est tombé qui interdit, en somme, qu'on la respecte ; mais l'accompagnant dans sa chute, le cadre, lui-même est descendu. Le cadre ne retient plus les corps. Il y a bel et bien chez Khnopff une morale sexuelle du cadre tout comme chez Egon Schiele, il existe un pathétique des corps soumis à la même carrure des cadres, sauf que chez lui, les corps se forcent, se contraignent à entrer tout entier dans le cadre de la représentation au point de s'y briser, de s'y annuler cadavériquement. Que le pastel Déchéance apparaisse, dans l'œuvre de Khnopff comme une ponctuation finale, cela marque peut-être un dénouement où le trajet pictural biographique de Khnopff croise le trajet historique de la peinture européenne. La déchéance du cadre serait donc moins un événement catastrophique qu'une chute de rideau, plus exactement un lever de rideau. Événement sans réel enjeu : l'œuvre de Khnopff est achevée, sans retentissement, sans lendemain : dépôt mélancolique des armes, touchante reddition des comptes.

SANCTUAIRE :

Claustration, affirmait Verhaeren en 1886 non sans raison mais bien moins qu'il ne pouvait l'imaginer.

Certes, depuis 1888, Khnopff habite rue Saint Bernard, à Bruxelles, chez ses parents – il a alors 30 an- mais en 1900, il décide au courant de l'été de se faire construire une maison. Son père est décédé au début de l'année, en janvier. Khnopff attendra encore deux années et en 1902, âgé de 44 ans, il s'installe enfin chez lui, au 41 avenue des Courses à Ixelles. Lorsque Verhaeren évoquait la claustration à propos de Khnopff, c'était essentiellement dans une perspective de description de l'œuvre, de l'atmosphère -pour faire époque- que les images de Khnopff suscitaient. Elle, tout autre, la claustration qu'inaugure Khnopff en 1902. Il est désormais chez lui, seul – un très court intermède, une bien brève mascarade matrimoniale fera entrer au 41, Melle Marthe Worms, en 1908 mais la fera également sortir aussi vite puisque le 23 juin 1913 leur union est dissoute. Entré , une fois, il n'en sortira véritablement qu'au début du mois de novembre 1922. Il est vrai qu'alors commence une autre claustration, éternelle. On n'en sort jamais.

On dira que Verhaeren avait raison par anticipation t Khnopff, comme s'il fallait accomplir ce qui se dit de lui, ce que lui-même laisse à entendre- par son œuvre mais aussi par les biographèmes qu'il ne manque pas, de son vivant, d'abandonner à la sagacité des uns et des autres- resserre, d'un coup, par un tour de clef, le rapport qu'il joue avec son œuvre, qu'il joue avec l'extériorité et l'intériorité de son

œuvre, nous obligeant même à suspendre toute possibilité de décision à l'égard d'un partage qu'on aimerait croire définitif, tranché.

Si Khnopff rentre, enfin, chez lui, en 1902 – et je vais essayer de montrer que là et là seulement, il pouvait se dire chez lui et que si, selon Novalis, la philosophie est proprement la nostalgie d'être partout chez soi, alors l'art, le grand art, selon Khnopff, c'est proprement l'obsession de singulariser, de spécifier le chez soi, comme si l'un, l'artiste, comme si l'unique ne pouvait avoir d'autre que ses propriétés, ici, sa propriété- ; si Khnopff rentre enfin chez lui, on peut légitimement se demander où il était jusque lors. On répondra, vite, qu'il attendait dans la maison de son père dont il ne put s'affranchir que dans l'après-coup du décès paternel, comme si cette disparition annulait à la fois un lien sans doute contraignant et un interdit, celui d'avoir à se départir de la lignée. Mais en tout état de cause, Khnopff aurait pu rester là où il était. Mais il lui faut -symboliquement- sortir d'un lieu pour penser la possibilité de réintégrer un autre. Il ira donc chez soi – je n'ai pas dit chez lui. Notons donc qu'un chez soi se construit- cela Des Esseintes l'avait démontré- mais se construit pas seulement comme pure extériorité par un mouvement d'objectivation, mais surtout comme intériorité, c'est-à-dire comme lieu, comme site d'inscription des marques toutes récentes d'une filialisé affranchie.

Khnopff dessine les plans de ce qu'il baptisera le Castel du Rêve. Il n'en sortira plus, ai-je dit. Il fait donc du chez-soi un point immédiat d'aboutissement : la maison, la chambre, l'intérieur est un espace mortuaire augmenté d'un atelier. Le décadent en somme travaillerait dans son propre caveau. Une maison pour s'enfermer -pour dormir profondément dit le Castel du Rêve- tel aura été le programme architectural de Khnopff ; là, il se rangerait, transformant la volume tout à la fois en caveau et en écrin. Il est temps d'évoquer les lieux et parce que la bêtise au front de taureau l'a fait disparaître – on dit raser- écoutons l'un des rares visiteurs expliquer ce qui fait le prix du Castel : « Il n'est pas un détail de l'architecture et de l'ornementation qui n'ait été ordonné par Khnopff dans un but déterminé et on s'identifie avec les œuvres qu'elle enclot. L'harmonie qui se manifeste, dans cette habitation toute entière est merveilleuse vraiment : harmonie des formes et des tons, harmonie dans la disposition des moindres bibelots ; harmonie dans le silence qui remplit le domaine de l'artiste. » C'est Maria Biermé qui nous a procuré cette description qu'on trouve encore dans un numéro de la revue La jeune Belgique.

La fin de la description nous prévient : même le vide, le silence, les interstices font entendre les harmoniques de l'œuvre ; j'ajouterai les harmoniques d'un nom : Khnopff.

Ce qui se laisse dire également, c'est l'extraordinaire souci de maîtrise qui préside à la gestion pas seulement des formes et des tons, des objets mais surtout du rapport têtu, insistant, bloqué, que le propriétaire entretient avec les lieux, les choses, comme si toutes les déterminations qui peuvent ou qui pourraient exister, de l'un vers les autres étaient toujours strictement de l'ordre de l'intrinsèque – j'oserai dire de l'in-centricité, comme si une propriété ne méritait ce nom là que de manifester ce curieux mouvement d'une involution qui fait que, passant par l'œuvre, dans l'œuvre de Khnopff, elle venait par un suprême effort d'enveloppement encore celle-ci, authentifiant la perfection bouclée de ce rapport de tous les signes, multipliés, disséminés, de la duplication et de la reproduction : l'intérieur est l'écho, la reprise, la métaphore de celui qu'elle contient mais tout de suite, en plus, l'écho, la reprise, la métaphore de lui-même, sa propre citation en abîme, répétée indéfiniment.

Comment par exemple, ne pas voir, dès l'abord, c'est-à-dire à l'extérieur même, sur l'extérieur oserai-je dire, sur le cadre de l'intérieur, son bord, ce monogramme fait de la réunion de trois feuilles de trèfle contenant les initiales enlacées de Fernand Khnopff ; monogramme proprement extrait des œuvres, prélevé, partie d'un tout devenant œuvre, exergue venue de l'intérieur, c'est-à-dire l'image mais pour s'afficher à l'extérieur, rendant par-là vertigineux l'emboîtement de l'intérieur et de l'extérieur, et s'affichant à l'extérieur littéralement opérer l'intérieur.

Comment ne pas voir, par exemple, dès l'abord, c'est-à-dire de l'extérieur même sur l'extérieur, oserai-je dire, sur le cadre, le bord, la limite de l'intérieur, ce monogramme fait de la réunion de trois feuilles de trèfle contenant les initiales enlacées de Fernand Khnopff ? Or, d'où provient ce

monogramme, sinon, par extraction, des œuvres qu'il signe, partie d'un tout devenant autonome, preuve, exergue venue du plus extrêmement intérieur puisque dérivant des images, de l'intérieur des images mais pour aller s'afficher à l'extérieur extrême – grille sur une trouée circulaire dans un mur – et, de là, opérant sur tout ce qui lui devient intérieur, effectuant ce geste décisif de signature par lequel tout ce qui est dedans – objets, bibelots, toiles, pastels mais aussi l'individu Khnopff- en plus de recevoir la marque du propriétaire reçoit l'investiture artistique. C'est de l'intérieur que le décadent retourne littéralement l'extérieur, le subtilise, le dérobe à son extériorité ; j'aurais aimé inventer son exterritorialité.

Pour le décadent, opérer serait aller là-bas, en somme, mais toujours pas le dedans, par la voie de l'intérieur. Dans le cas de Khnopff, il s'agirait de parvenir à s'installer littéralement en soi-même par un mouvement d'invagination, jamais achevé ou, pour le moins, toujours promis à une invagination supplémentaire, toujours suspendu à la recherche d'une invagination possible.

Grâce à la maison d'Ixelles, Khnopff va jouer la mise en scène, organiser la mise en scène de l'intériorisation. Posée comme pure extériorité, la maison permet l'inauguration de ce mouvement par lequel un sujet pourra se dire chez soi.

Qu'est-ce qu'un chez-soi ? On répondra en disant que le chez soi est un volume où nul ne peut se poser définitivement dans une aucune pose sans que le décor ne le somme de justifier de son identité. Dans le chez-soi, travaille le puissant principe critique du pas-un-autre. Le chez-soi est d'abord destiné à pas-un-autre. C'est là que la maison de Khnopff nous intéresse moins parce qu'elle dit être à Khnopff que parce qu'en elle la définition du propriétaire se fait de manière négative. Le chez-soi khnopffien est au regard du collectif, du groupe, un ensemble vide. En retour, on dira que le chez-soi est le site de qui manque à la collectivité. Le rêve du décadent est d'être non pas le moins que rien – à notre connaissance, à la date, il n'y a que Bloy pour vouloir revendiquer cette place- c'est d'être moins un. L'unique en retrait. Le chez-soi est une retraite, là l'un se soustrait au groupe.

On comprend mieux que le nombre de visiteurs à avoir pu franchir les portes de la maison de Khnopff ait été si faible ; avec eux, le dehors entrait.

Initialement, la maison a une fonction de protection. Mais on constate chez Khnopff que la protection se fait toujours par le biais de l'altération, de la transformation : toute la maison est en elle-même, à elle-même un filtre, pour l'œil et pour l'oreille. La maison amortit, annihile, annule, elle pare à l'excitation.

Par exemple : les fenêtres auront été surélevées empêchant le spectacle de la rue d'entrer sous forme d'images. Mais n'aurait-il pas fallu déjà évoquer la première ceinture de murs qui entoure la demeure, les abondants et nombreux massifs de roses dont il semble qu'elles « veulent imprégner (la maison) toute entière, des senteurs idéales de leur vie et de leur beauté : qu'elles veulent l'éteindre jalousement ».

Fallait-il commencer par-là ? La maison n'a-t-elle pas en un sens toujours déjà commencé de déployer le texte de son mystère. Par exemple, pourquoi ne pas reprendre sur le dehors ? Et là, s'arrêter à la statue posée sur le sommet d'une sorte de décrochement non fonctionnel de la façade qui donne l'impression d'ajouter une colonne en trompe l'œil, un élancement en tout état de cause. La maison devient l'iconostase d'Aphrodite, cette même Aphrodite qu'il sera facile de retrouver, à l'intérieur de la maison, sur une colonne, à l'intérieur d'un tableau intitulé Victoria. Ou encore, regagnant le dehors, s'arrêter à la façon dont toutes les ouvertures, fenêtres, balcons, sont rythmés par le chiffre 3 qui est le chiffre d'élection de Khnopff ou plutôt s'arrête au texte même puisque sur la façade, sur l'élancement de la façade sont inscrits ces deux mots : passé… futur.

« Passé… futur. Tels sont les mots étranges, explique Maria Biermé, écrits au frontispice de la somptueuse demeure où Fernand Khnopff prépare ses œuvres pour l'immortalité. Si l'on s'étonne de

cette devise, le maître répond que le présent est chose si fugitive ! A peine sert-il de passerelle entre le temps écoulé et le temps à venir ! ».

Si le texte de Maria Biermé écrit frontispice au lieu de fronton, c'est que, sans doute, elle a perçu ce qui, dans la visibilité du site, se tramait comme lisibilité, comme promesse de déchiffrement.

On y entend que le chez-soi décadent est, littéralement, l'élision du présent, dont il opère la subtilisation, à qui il soustrait son essence même pour laisser à sa place une vacuité. Passerelle de vide entre passé et futur sur un cercle et les imaginer, l'un sur l'autre, s'absorbant dans une ronde sans fin, se digérant, s'inventant pour simuler une circulation, une révolution autour d'un cercle blanc qui serait le nom même de Khnopff.

Par exemple, « dans la vasque de marbre blanc qui orne l'atelier, ce sont des pétales de roses qui se mêlent aux coquillages de nacre tandis que sur les autels familiers où l'artiste disposa les reliques de ses souvenirs, ce sont des gerbes de fleurs qui associent le passé dont elles perpétuent la mémoire (….) avant de franchir la porte de fer derrière laquelle son âme va se recueillir, toute entière, dans le passé, pour accomplir les œuvres de l'avenir » note Maria Biermé.

Le chez-soi est le lieu où la chose morte passe à l'immortalité de l'image. Des reliques, des souvenirs – c'est même le titre exact, en anglais, d'un des plus célèbres pastels de Khnopff – à la résurrection par l'œuvre. Le chez-soi est le lieu où la mort fait son travail. Pour le dire, Khnopff, avait choisi une porte d'entrée du plus profond noir, tout comme les gouttières, çà et là, baguées d'or. La maison ne contient que des souvenirs ou des œuvres que l'artiste dispose çà et là ou accroche aux murs : chez-soi est un mausolée et un musée.

Ou un aquarium – mais les familiers du XIXe siècle savent qu'il n'y a pas de différence fondamentale- puisque la lumière du dehors est modifiée par les verres épais et colorés commandés chez Tiffany à Londres et qui soumettent l'intérieur à un bain de bleu. Médium qui uniformise les objets et les êtres dans la reposante continuité d'un flux subtil, le bleu qui est, avec le blanc dont se crépissent les murs, les plafonds, dont se marbrent les sols, les couleurs même de Khnopff ; les couleurs qui le blasonnent.

Il devient difficile très rapidement de distinguer avec certitude ce qui est extérieur de ce qui est intérieur. Chez Khnopff, tout de lui entoure le visiteur è et pas seulement d'attention polie-. C'est l'intérieur qui encadre le visiteur, l'englobe, et, le soumettant au bain de bleu et de silence peu s'en faut qu'il ne khnopffe proprement, le vouant à représenter, murmurer, comme le reste du décor, son nom.

De fait, certains vivent mal de se voir transformés en reliques. Les réactions sont agressives ou policées. « On se croirait à l'hôpital » murmure l'un deux pendant que les autres font comme au musée, mais dans les deux cas nier que les lieux soient un intérieur, soient un lieu de vie.

D'ailleurs ceux qui entraient s'ils étaient animés d'on ne sait quelles intentions louches – regarder et en même temps loucher dans les coins afin de surprendre des secrets, de violer une intimité=- restent sur leur faim. L'étalage, la mise en scène, l'exposition khnopffienne ne satisfont jamais les gourmandises des visiteurs. Soit qu'ils en digèrent pas, et pour cause, l'intérieur, soit qu'ils dévorent le visible des yeux, tout le visible, négligeant, et pour cause également – ce qu'il y a d'inconsommable, ce qui, pourtant offert, interdit la communion et les partages : c'est-à-dire ici, le silence auquel invite, dès l'entrée une statuette grecque, silence si profond qu'Hélène Laillet se voit obligée d'en rendre compte : « Vraiment il semble impossible de réaliser que quelques minutes plus tôt nous étions dans une rue animée de Bruxelles. Chose étrange ; aucun bruit de l'extérieur ne nous parvient, aucune fenêtre placée trop bas ne nous met en contact avec la vie ; oui, le silence est nécessaire dans ce long couloir blanc. » Le silence donc mais aussi l'indéchiffrable lisibilité, es interstices du visible, la réserve muette des objets, le blanc de l'espacement. Tout cela contre quoi l'œil se casse les dents, ce sur quoi l'œil ne peut mordre. D'ailleurs on ne mange pas chez Khnopff ; l'architecte khnopffien ayant pris soin de reléguer les cuisines

dans le décrochement gauche de la maison, on ne passe jamais par là. D'ailleurs, pour que les choses soient claires, inutile de chercher des tables ou des chaises dans les pièces traversées : pas de banquets ni de fraternisation chez Khnopff.